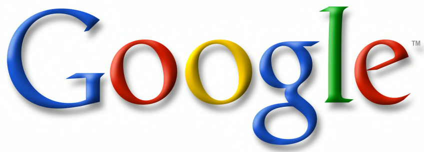




STAMMENS RØST

HANS E. KINCK

STAMMENS RØST

FEM ITALIENSKE DIGTERE FRA VOR TID



KRISTIANIA
FORLAGT AV H. ASCHEHOUG & CO. (W. NYGAARD)
1919

G. Krogshus Boktrykkeri A/S
Trondhjem

INDHOLD

EN NATIONALSKALD

I

Franskmanden Taine, som behandler aanderne som kemikalier, hævder et par steder i sine bøker at renæssancekunsten i Italien skjøt frem og naadde sin storhet netop fordi man her søndenfor Alperne var kvit germanerne og alt deres uklare væsen. I motsætning til ham ser man, i den sidste tid, hvorledes unge tyske specialister paa det racehistoriske omraade, som L. Woltmann (Die Germanen und die Renässance, 1905), reducerer den romanske races andel i Italiens renæssance-kunst i den grad, at omtrent alle større italienske kunstnere erklæres for blonde germanere at være; baade filologisk, nemlig ved undersøkelse av deres navne, og antropologisk, tror han at ha godtgjort det.

Det er saa: for den som kjender italieneren som han er i øieblikket, og specielt tror sig at ha en fornemmelse av det særlig italienske gemyt, av aandsbeskaffenheten i sin almindelighet, — for ham blir meget av renæssancens kunst, psykologisk set, uten forbindelse og bakgrund, et

mysterium, et av verdenshistóriens uløselige. Ikke en Raffael! han er i sin lærenemme vælde intet mysterium — han staar blot en hel del trin høiere end den nulevende italiener. Men skikkelser som Leonardo, som søkte nordpaa, flygtet fra Firenze og det toscanske vids optrevlende grin; sóm Masaccio i sit syn paa det nøkne menneskelegeme; som Mantegna, gjennem hvem antikken jo i mangt bryter sig paa selvsamme fjerne vis som gjennem Dürer; som Donatello med de bruskete, uberørte barnehoder, — de er og blir allesammen gaater, forsaavidt de tænkes rundet óp av italiensk muld, saadan som de kunstneriske evner arter sig der den dag idag. Der er ikke bare den forskjel som der eksisterer mellem stor og liten kunst; der er en forskjel i kunstens kvalitet, en væsensforskjel i selve inspirationens art, i hengivelsen, i illusionens utholdenhet. Eller f. eks. Michel Angelo's dystre hymne over døden i Mediceer-kapellet, er der kanske ikke tonefald fra en blaaøiet og blond mands tale om det uoprettelige og uavvendelige? eller lyset i Il giornó's ufærdige ansigt! — er der ikke en nordlig races intime lys-henrykkelse i det ansigt?

I sine nylig utkomne studier sier Woltmann kort og godt: alle disse kunstnere er germaner! Jeg vet ikke hvorledes han óg tilhængerne er kommet ind paa tanken fra først av; den er nu forresten heller ikke ny. Men der er ialfald gjen-

nem de undersøkelser gjort, synes det mig, et nyt og videnskabelig begrundet skridt fremover til forstaaelse av, at racens tale maa der nøie lyttes til ogsaa i kunsten. Det er vel paa dette punkt svakheten ligger ved Burckhardts epokegjørende bok om italiensk renæssance. Det raceløse, internationale alnemaal, som historikerne har anvendt paa kunsten, den moderne som den gamle, siden den franske revolution, blir at lægge hen. — Og jo dypere kunstneren er, desto længer tilbake gaar hans føle-maate, rytmen i hans syner, og har sammenhæng. Ved dette nye syn blir saaledes først og fremst studiet av middelalderen av stigende vigtighet; ti det var jo her de avgjørende folke-forskyvninger for sig gik; her ligger tit nøklen gjemt til forstaaelsen av den egte og nyskapende kunst, i denne tid, som rationalistiske aarhundreder saa overfladisk har bragt i miskredit og lot avstemple med merket «obskurantisme». Det er selvfølgelig saa: der er megen sjæls-syke og aandsformørkelse i middelalderen; men det gjælder vel ialfald ogsaa her som ved det enkelte menneskes sjæls-liv: det er ingenlunde git at studiet av det helt friske altid er rikest paa utbytte, leverer det dypeste indblik. — Denne metode, at se paa racens og folkenes bevægelser, for at naa til en intim forstaaelse av kunsten, er selvsagt en farlig metode, ikke blot fordi, som man ofte ser, begreperne «nationalitet», «race»,

«fólk» o.s.v. forveksles; for mangen blir ogsaa studiet som at ville tælle flokerne under yrt snedrev, — og det blir det mer og mer, jo længer man, koglet og forfalden, stirrer ind i det. Det antropologiske studium er desuten, som bekjendt, ilde set, baade fra konservative riksenheters side, som vaaker over sine unaturlige konglomerater, og hos de yderligstgaaende fremskridts-partier, fordi det her kommer paa tverke med deres arv fra den franske revolution, med læresætningen om menneskenes likhet. Som om folkeslagene nødvendigvis maatte komme op at slaas, straks de blev sig sine forskjelligheter bevisst! — Saken gaar imidlertid sin videnskabelige gang, og vil nok før eller senere rykke i forgrunden; et tilsyneladende uskyldig studium som folklore, som jo i al stilhet sokner efter folkepsykologiske karaktertræk, blir uvægerlig et led i den selvsamme utviklingens gang, fra den dag det lægger frem de almengyldige resultater, som peker ut over barnekammeret og kuriositeten.

Man har indvendt imot Woltmann's paastand: jamen hvórfor blev da ikke renæssancens kunst like stor — og større — i hjemlandet nordenfor Alperne, hvor der var endnu mer germaner, udelukkende germaner? — Det er selvfølgelig en træffende indvending; med den rammes, synes jeg, hans ensidighet: Woltmann er jo Taine opigjen paa den motsatte kant. Spørsmaalet race

og kunst er visselig sværere og mer indviklet end som saa.

Man har ogsaa reist sig i harme mot Woltmann og ropt: for et pangermansk overmod! — og citert Schopenhauer's ord, at han rødmet ved at tilhøre den tyske nation paa grund av dens grænseløse dumhet. I chauvinistisk slukvorrenhet er han unegtelig kommet i skade for at gape kjæven litt av led — om ikke saa uhelbredelig som østerrikeren Hauston Stewart Chamberlain i sin delvis overfladiske bok; betydeligere som forkjæmper end som videnskapsmand, har Woltmann slukt litt raa sin lærer og mester, den franske antropolog Lapouge's satser — denne modige pessimist, som, brutalt vækket op av 70-aarenes begivenheter i sit land, nu hengir sig til resignationens og selvpinselens svir, fanatisk av virkelighetssans. Jeg har med andre ord imot Woltmann især dette at han ikke skiller mellem en stor kunstner og f. eks. en stor statsmand; det er jo paa forhaand ikke git at anlæg, som skaper den første, ogsaa skaper den værdifulde borger. Og de ydre betingelser er heller ikke altid de samme; følelsen av den absolute frihet, tindefornemmelsen, er saaledes digterens livsluft; det er ikke bestandig borgerens: hans luft er lovlydighet.

Et par steds i min bok Italienere har jeg, drevet av trang til en forklaring, antydet at det

var race-blandingen som betinget renæssancens kunst i Italien, blanding av det italienske folke-element med det nordligere. Den som med fórnemmelsen av italienerens kunstgemyt fra idag i friskt minde staar i Mediceer-kapellet, han sier nemlig med instinktets intuitive sikkerhet til sig selv: folkets sjæl er blit en anden; racen er i høi grad blit en anden! — Men det vil jo igjen fornuftigvis kun si: det germanske blandings-element er avtat siden hin tid. Ti man smiler ved den anden tanke, at dette er rene germanere: Renæssancen ren germansk kunst!! . . Jeg synes ikke, man behøver mer end stige ut av de italienske galleri-saler i Uffizzierne og ind i Van der Goes's sal, saa føler man koglet i den lune inderlighet, som slaar én imøte: her er man hjemme! dette er anden kunst! — Blandingen som saadan og i og for sig betinger kunst, blanding under lignende forhold og mellem saa nær beslegtede. Den gir øiet dets kast, evnen til at se fra flere kanter; den gir sindet den porøse konsistens, som saa ofte betinger den virkelig fornyende, den virkelig skapende kunst, gir uavhængighets-følelsen, fremkalder tinde-fórnemmelsen. Egenskaper som vel vilde nævnes «svakhet» eller «holdningsløshet», om de fandtes hos godtfolk i det daglige liv, og «troløst svikerblik», hvis det optraadte i handel og vandel . . . Fór ser man kanske ikke i den gamle

historie at, hvor stammen isolerte sig og holdt sig ren mot indblanding, sprang ingen kunst frem? Stod Sparta's kunst høit? men hvordan stod jönernes óg Attika's, hvor indgifte nordenfra fandt sted? Eller romerne i Latium, som fortættet sig til verdens-erobrere: ja, hvor er egentlig quiriternes kunst? Deres eneste virkelige lyriske gemyt, med litt av Verlaine's rørlighet i smaaviserne — Catul — var født nórdenfor Po, hvor kelterne hadde sat sig fast. Og det blide natursyn hos Vergil fra Garda-sjøen virker paa samme maate fremmedartet i sit romerske milieu, som Assisi-munkens intime natur-samliv virker i sin samtid, han som i herkomst muligens var provençalsk opblandet.

Dette moment, blandingen, har Wöltmann altsaa ikke øie for; han tror at der av race-rendyrkelsens uhullede resultat skapes kunst.

Han bygger paa skaller og mener i kunsten, som Lapouge mener ved samfunds-dannelser, at al krydsning fører til det daarligere. Det har jeg altsaa i dette tilfælde vanskelig for at tro, eftersom der ikke nødvendigvis gjælder samme love for en gaardbruker eller statsmand og for en stor kunstner; stundom falder de love vel sammen, stundom ikke. Saa det er ikke blot óg bart uforstand, naar bondske nationalforsamlinger optræder kunstfiendsk; et ældgammelt stats-instinkt er tillike ute og fimrer. Men selv om sam-

me love gjaldt, saa er det ialfald ikke utelukket, at der ved blanding kan foregaa fine sjælelige, for kunsten vigtige forandringer, som ikke lar sig avlæse paa en antropologs brutale skallemaaler; der skal kanske ikke saa stor en draape til for at avle den tinde-fórnemmelse som er en kunstners dyre særeie.

I ethvert fald er man ved det kunststudium inde paa et nyt og frugtbringende syn, trods svindelen som uundgaaelig er i hver ny retnings følge; nye tider er simpelthen ved at oprinde for kunstens og digtningens historie. I mine øine gives der nu ikke længer nogen vei utenóm, for at naa den hele og fulde forstaaelse av mangt et kunstverk, naa synet. Det vil paany skjænke kunstens studium dybde og befri det for det flate, kosmopolitiske kræmmersyn; det er ogsaa det eneste móment av adel som kan holde det mondæne stangen nu i Europa's kunst. Det er vistnok paa en maate «romantikken», som her efter lange tider atter banker paa døren — den retning som i sin tid utartet til reaktionær literatur, men hvis egentlige og historiske formaal likefuldt var netóp dette, at fremdrage i hvert land de vage stemningsbølger som er folke-sjælens rytme, kort: at gjenføde folkets mystik.

Det studium vil sikkerlig gi indsigt paa mange av kunsthistoriens netop mest dunkle og mystiske felter. Det aner mig saaledes at ad den vei

vil det spørsmaal løses, som heter barokken, den kunsthistorien hittil maa sies at ha passert nærmest med et skuldertræk, men som kanske inderst inde ingenting andet var end en naturlig bestræbelse for tilegnelse og inderliggjørelse av det nærmest foregaaende stof, nemlig av middelalderen, istedenfor antikken, som laa for svimlende fjernt — et forsøk som paa italiensk grund maaske paa forhaand var viet til forlis; det intime og store bak dens saa tit mislykkede kunst, aner det mig, vil ved det studium først opfattes rigtig. — Det kunde vel ogsaa hænde at gjennem dette studium vil det gaatefuldeste i gammelfransk kunst — den normanniske gotiks fantasi-skabelser (som dens «*gargouilles*») og i det hele den vilde ornamentik som er i slegt med menneskedyrene hist oppe paa Notredamens gesims — ialfald rykke vor anskuelse nærmere; ti der taler bl. a. race — og raceblanding — ut av disses uutgrundelige træk; ja, det er egentlig derfor de fængsler. — Det aner mig endvidere at det studium vil belyse hvorfra den strid og verdens-smerte stammer som stod i Michel Angelo's bryst: at kanske derinde har møttes to racer, som endog har hat ordet hver sin stund; . . . og han har under sit arbeide ikke selv fattet grunden til den illusionens bratte død, som italieneren i ham hitkaldte; men instinktmæssig saa han illusionens hellighet og ukrænkelighet, og germa-

nen i ham forlot «Il giorno»s ansigt ufuldført.

Giosué Carducci er netop en briljant prøve paa den almene italienske gemyts-beskaffenhet, paa hvis bakgrund man ikke kan fatte en Michel Angelo eller en Masacciò eller en Mantegna. Han er sjelden uopblandet, av enkleste konstruktion; han er ren race, forsaavidt den endnu kan sies at eksistere paa halvøen. Siden renæssancens dage er den utjevnet, og den italienske vitalitet har nu fortrængt, eller helt slukt, det nordlige, skjøre element; stammen er mer solid, mer tæt end den var. Og altsaa fór dette, som vi i øieblikket opfatter som italiensk aand, for det utadvendte, for al den herlige vitalitet, som ikke kjender tvil, men som ogsaa er fórment at naa ned i virkelig ny muld, er han, baade som menneske og i sin kunst, i bedste forstand et helstøpt uttryk, en type. I ham er hel ved. Og her er egentlig ingen sjælsdyp at sokne i for en kritiker, intet stof fór en psykologisk gjetnings-evne, end si, intuition. Det enkle som er, har han i sine utgaver til og med selv kommenteret.

II

Giosué Carducci er født 1835 nær Pietrasanta i det toscanske Maremma, en liten by paa kyststrækningen midt mellem Pisa og Spezia, ikke langt fra marmorbruddene Carrara óg Serravezza. I en dalbund skal fødestedet ligge, med de Apuanske fjelde i ryggen: og ellers bærer landskapet toscansk karakter — kastanjer og olivenskog, koller og ekekrat, og saa aaen; óg Maremma er bøffelhjordernes sidste hjemstavn i Italien. Carducci's far var læge, men ialfald paa morssiden synes han at være av landsens herkomst. Og i Maremma vokste han óp. Han blev opdraget i Toscana's ghibellinske traditioner, i demokratisk og rationalistisk aand; og denne sky fór al mystik — den være sig religiøs eller literær-romantisk — likesom for al erotisk sykelighet, har fulgt ham som fast egenskap gjennem hele hans liv. Han levet sin ungdom hen i Firenze, hvor han gik paa skole og studerte. Han fórtæller selv ensteds at han var fattig og forsørget i de unge aar et par ældre kvindelige slegtninger ved manuduktion i græsk og latin. — Han blev doctor philologiae fra Pisa; var lærer flere steder. Og 1860 blev han professor i italiensk literatur i Bológna, hvor jo siden hans livs virke faldt.

Maremma-tiden med dens natur-indtryk er no-

get av det centrale i Carducci's lyriske personlighet; selv om han en enkelt gang paa sine ældre dage, grætten mot vaaren, paastaar det motsatte, som i det friske mai-digt i *Rime Nuove:*... «alene min tanke er skjøn i sin rene kraft: al denne gamle natur blegner imot den!» — saa er han dog jordbunden her. Her har eketræet sine røtter staaende, skjønt han vistnok sjelden som voksen besøkte de egne uten i digte. I de unge aar var hans sugeporer aapne; og denne natur-ekstase er utgangspunktet for hans panteistiske livsanskuelse. Allerede i en av sine første sonetter mindes han Maremma, nemlig i de forøvrig ufrie og saa utilbørlig litet personlige rimerier, som er samlet under titlen *Juvenilia,* digte som han ialfald selv sier daterer sig fra 1850-60; — og naar digteren altsaa da blot er femten aar, kan man jo billigvis ikke forlange stort. Det digt er en naturlængsel fra skole-tiden i Pistoia; han ber en seilende fugl hilse Apenniner-fjeldets skraaninger der vest ved havet, «hvite av marmor og dystre av olivenskog». I det senere, mer personlige digt *Nostalgia* (hjemve) i *Rime Nuove* mindes han fødestedet under storm og uveir, ti ingen slegt eller venner vinker ham, sier han, kun *«la mia triste primavera»;* et andet sted snakker han også om en barndom fuld av «graatmilde drømme».

Natur-maleriet spiller en stor rolle i hans digte; det er da der falder ro over sind og rytme. Og

de farver, som er gaat ham i blikket og atter og atter vender tilbake, hører hjemme her. Det er saaledes det hvite marmor mot den blaa sjø, «lik den trætte maane-sigd paa morgenhimlen»; han nævner tit sine egne toscanske koller — *«dolci colli»* —, og den grønne slette — *«verde pian»* — sitter stadig i hans øie. Utsigten til fjeldene har ogsaa ridset sig ind i hans syn. Disse billeder er kanske ikke hans fund, ja de er kanske uten nye dybder i anvendelsen; men de hører hans blik til for det. Staaende natur-billede er ogsaa de bølgende mørke hampe-akre. Og disse træk kan gaa over paa andre landskaper, som i hint avskedsdigt til Bologna en dag i solbris *(Rime Nuove):*

Farvel Bologna! — I hampe-markens bølger,
som mørke gaar langs sletten, hør farvellet! —
I popler og, som, blek av vind, i række følger,
men fanger hvil i sene sommer-kvelde!

Denne natursans gaar igjen selv i fjerne digte som Clitumnusflodens kilder i *Odi barbare;* man har sagt, og maaske med rette, at der gives ikke i italiensk skrivende kunst en enkel og henrivende landskapstegning som den i dets indledende vers.

Han har flere Maremma-digte, og de hører til de egteste han har gjort; direkte og uvilkaarlige sanser er da i virksomhet. Herfra har

han sonetten i *Rime Nuove* Paa vei gjennem Pisa-Maremmaen:

Du yndefulde landskap! hvor mig skjænktes
en uræd hu, min sangs uvorne tanker,
en barm hvor had og elsk om kap sig trængtes, —
du! som vi møtes, lydt mit hjerte banker.

Just nu jeg ser, hvert digt sin form her sanker, —
med blik det ser, hvor smil av taaren stænktes: —
ad kjendte drømmes stier her jeg vanker,
som vinglet blind, da ung i rus jeg længtes.

Ak! alt jeg elsket, hver en drøm, — blot spaan er!
og altid løp jeg, aldrig var jeg fremme;
imorgen segner jeg. Men fjernt fra blaaner

du lyser fred med dine kollers stemme,
fra skodd som damper, eng som grøn sig skraaner
og ler blot midt i morgen-skurens strømme!

Herfra har han ogsaa de indsmigrende strofer i det i sin naivitet ikke helt igjennem vellykkede digt, der han gjenser barndomsstedets cypresser foran San Guido, — og disse kjender ham igjen fra han som liten lekte mellem stammerne, — men nu er han selv blit *una celebrità*, svarer han dem mut. — Og herfra er et av hans bedste digte *Idillio Maremmano*, hvor landsens natur og livsvilkaar males, og hele billedet er sammenvævet med en forhenværende bondejente-forlibelse av saare jordisk art. Han skildrer yderst indgaaende

og saftig denne Rubens-kvinde med de fyldige former, «*Maria bionda*».... og hendes øie sat som kornblomsten mellem akrens blonde guld; men nu er hun forlængst gift og har mange sønner, som hænger ved hendes bryster. Et billede av en melkeko, som flommer over av frodig overflødighet. Og han utbryter: Jeg skulde giftet mig med dig! Heller drevet bøflen hjem av skógen end sittet her og svedet bak et litet fille-vers! Heller git vildsvin banesaar end forfulgt Italiens usselrygger med rimede gateviser! —

I Maremma har ogsaa hans verdensmod og robuste livs-appetit sin rot. I balladen *Faida di comune* (i *Rime Nuove*) nævner han befólkningens vildhet og brutalitet i gammel tid — hine «Maremma-grever av vilde seder». Herfra har han sin landsens ugenerthet i uttrykket, sin fornøielse ved at vaage en drøihet; men han er et mandfolk, naar han gjør det, som paa veien bare slænger ut ertende stubber til bedsteborgeren og snerpen, — gaar selv videre, fri alt det selvbehagelig dvælende og smaskende, som gjerne vil holde sig i de drøiheters følge længer nord.

Men Carducci's vitalitet har tillike det raceædle dyrs nervøse, urolige art; den er ikke tung, seigt sigende og dvask; der er rastløs handletrang — ja den er masende. Og i dette stikker der noget av toscansk væsen; i det ranke had, i trodsen, forbundet som den er med en skjælvende

skjør følsomhet, som ligner en kvindes eller et urmenneskes, i dette mot sky sprøitende storhetsvanvid, som veksler med pludselige glimt av melankolsk forstemthet. De store toscanere er vistnok logik og konsekvens, eier skarphet, den beregnende skepsis, som det klart møter én hos florentineren Macchiavelli; men under det hele er der gjemt en underlig het glo. Det virker som et egte utslag av toscansk mandfolke-væsen, denne urolige rastløshet hos Carducci, som først fik renset sig i Horats's versemaal. Eller er det kun det unge, hypokondre mandshjertes likevegtsløse slit? — Hvordan det end har sig med det, i ethvert fald ser han i sin mandfolke-vitalitet neppe nogen gang, hverken som ung eller senere, det sprøde og det spæde; hvor glipper det saaledes ikke for ham i hans sonette til et barn (i *Rime Nuove*)! Det glipper paa ganske samme vis, som det saa tit gjør det allerede for renæssancens gamle malere ved deres bekyssede barn — det er som de forinden har naadd dem og nydt dem med sin mund; der er jo i grunden iblandt dem kun én Donatello, som rører barnehodet alene med den ytterste, kyske fingerspids. — Og i hans forresten faa erotiske digte glipper det av samme grund. Jeg vaager i det hele den sætning, at erotisk lyrik hos den moderne, ublandede italiener har vanskelig for at bli andet end fattig, ialfald faastrenget. Annunzio har nok besunget sansernes

glød; men kjærlighetens aands- og sjæls-fornyende evne, spillets fine skjælv i sindet — det som længer nordpaa kan bli smegten, eller glide ned i liderlighet, — det er som deres lyrikere ikke hadde oplevet den. Det ser ialfald slik ut. Den ublandede sydlændings erotik er enkel, er brusende, boblende blód, men, — den er enkel, vil kun én ting, og er øieblikkelig klar over denne sin vilje.

Carducci forsikrer selv ensteds i et digt (i *Rime Nuove*): «Tyrrenerhav! ogsaa mit bryst er et dypt hav; og i storme, du stormægtige, staar det ikke tilbake fór dig.» — En virkelig storm i et menneskebryst holder sig vanskelig uten der svinges mellem dødstanke og titan-forestillinger. Nu er det imidlertid det ved Carducci at opløsningsfølelsen overhodet ikke hører ham til, likesaa litt som resignationen. Selvfølgelig har ogsaa han de sedvanlige anfald av óvergangs-aarenes hypokondri og dægger efter evne for de formentlig enestaaende symptomer. Der er den gjængse, ungdommelige skablon i apparatet; der er naturligvis «min fugl» som længslens symbol; man træffer motsætningen grav—elskóv (især i *Juvenilia*); og der er dystre spørsmaal om livets mening med os, med *povera razza dei viventi* (de levendes stakkars slegt). Det klæder ham dog bedre og er mer egte, naar han senere, i *Rime Nuove,* i digtet til det taalmodige æ s e l, kómmer med det

lystige spørsmaal i anledning av dets skryt, om det kanske mindes slegtens stolte fortid i Arabien, eller i Hellas, hvor Homer lignet det med Ajax hin bolde. — Carducci er som melankoliker tydeligvis under indflydelse av Leopardi's pessimisme; man møter jo næsten dennes uttryk — *«triste Itala prole»* (avkom) i *Juvenilia* — og der er ogsaa gjenklang av Leopardi, naar Carducci kalder sig selv *«solitario spirito»*. Det er dog betegnende for hans egen mangel paa verdens-smerte, at det oprevne importerer han helst; han oversætter nemlig da Heine. Eller han lager noget i Heine's aand, som *La maggiolata* (mai-sang) i *Rime Nuove:*

Mai den vækker de reder,
vækker de hjerter til vilje,
bringer os nesle og lilje,
snoge og rossignol.

Unger de støier paa jorden,
himlen har fugleflokken;
kvinderne bærer i lokken
roser, i blikket sol.

Koller og enge og fjelde
teppet med blommer baldyrer;
synger og elsker og spirer
himmel og vand og jord.

Mig ogsaa spirer i hjertet
helt litet buskas av klunger;
huser tre snog mine lunger,
uglen i hjernen glor.

Da er jo det andet mai-digt langt egtere, hvor han i suveræn lystighet sier til vaaren, som det var en paatrængende elskerinde: «Du er jo over 3000 aar! Gamle mai, du kjeder mig!» — Men som sagt, han søker efter evne at komplettere den lyriske skala. I *Juvenilia* III. bok, allerede i 21 aars-alderen, nævner han sig som et «ensomt digterskib», som driver for knækkede aarer, mens hans genius staar foran i stavnen og synger: «La os vugge til glemselens taakete havn, til dødens hvite skjær.» Og i samlingen *Levia gravia* (1861—1871) sier han — og det er jo unegtelig ogsaa litt tidlig — farvel til «livets vaar». Der er i det hele vistnok ofte noget om døden; han har *Brindise* (skaaltale) *funebre* i *Rime Nuove;* han har en erindring fra skoletiden, hvorledes pludselig en herlig solskinsdag, da han sitter og ser ut gjennem vinduet, tanken paa død og grav drypper ned i sindet lik en iskold draape; og han har flere sørgmodige digte i anledning av en brors død (f. eks. *Per Val d'Arno*). Men selv her er der en blodløs almindelighet i uttrykket, og man frigjør sig neppe fra den følelse at det jo er stort mer end et digterisk apparat; det er likesaa følt, naar f. eks. Horats indfører problemet

liv—død i sin digtning. Ja, ved det eneste digt — det enkle M o r s i *Odi barbare* —, hvorfra der staar virkelig døds-kulde, selv der er der noget av det samme upersonlige. Det er mulig, at meget er følt, og forsaavidt egte nok; men uttrykket tyder paa at det ialfald da i høiden er en forbigaaende katzenjammer. Han forsikrer os nok at hans hjerte er dødt og begravet; men vi tror ham bedre, naar han saa like efterpaa synger: «Men mine sener er endnu sterke: la os drikke, la os drikke mer! La os drikke de døde til!» . . . Det synes mig at der er mer egte spleen hos Horats, naar han klager over *«curae»*, som altid sætter sig op bak én paa hesteryggen, og han har i grunden været mer grepet ved synet av likevegtsløse melankolikere, som i Augustus-tiden verdens-sky søkte ørken og ensomhet, end Carducci er det.

Hans hovedegenskap er og blir en rastløs, ja masende handletrang, og en livsappetit, som i grunden aldrig slaar klik. Og eftersom aarene gaar, og hans livsmod har faat konkret stof under næverne, blir han en arbeids-træl, en av de vældigste som kanske Italien har eiet, en lærd mand, ialfald efter sit folks mening. En stuelærd mand i slobrok og tøfler, med mysende forskerøine over et fredelig skrivebord, det er det sedvanligste billede. Han kommer jo stadig i sine digte ogsaa tilbake til dette om livet i hvileløst arbeide: . . . *é un lavorare faticoso e pazzo, da*

pentirsene un giorno» sier han ensteds om selve sit digterkald. Hans livsindhold blir arbeide; og han selv blir et sind uten fine porer, ikke nuancerik endog der hvor han er mest egte, i naturopfatningen. Han har da ogsaa skrevet et hyldnings-digt til trækoksen *(Il bove)* og malt den hedenske arbeids-træl, som ingen hviledag kjender — et digt til det uutslitelige, hvis væsen er arbeidets taalmod — den sonette hvormed han (i samlingen *Nuove Poesie,* 1873) slog igjennem:

Jeg liker dig, fromme okse; mildt forstaar du
mig skjænke kraft og fred, naar sindet træt er, —
ærværdig — aa! — som monument der staar du
og skuer over brede, fete sletter!

Hvor velnøid nu der under aaget gaar du,
og tungt du traa'r og mandens arbeid letter:
Han kvikker dig, stikker; og som svar jo faar du
et taalsomt rykk kun i pupillens pletter.

Av brede næsebor, det mørke, vaade,
din aande ryker, og som hymne-toner
din raut gaar op i vaarlufts blanke skjønhet;

og trygt, og bak de strenge øines naade,
i blik som sjø, sig speiler bred og troner
hin flatens guddoms-aand, den tause grønhet.

Men bak denne makeløse flid og utrættelighet føler man dog altid det vældige livsmod, som holder dampen oppe. Der er trodsig bust til alt

som vil det tillivs; selvfølgelig bød da ógsaa fra den første ungdom kristendommens resignation og hængehoderiet ham imot. —

Og her vil jeg nævne en skikkelse, som har spillet en stor rólle, kanske den største, ved dannelsen av Carducci's personlighet — den som for levetiden sikret hans trods og hans egte italienske sky for al mystik bestemt indhold og retning. Det er Guerrazzi, maremmaner sóm Carducci.

Trods hans sykelighet — han led av epilepsi — har dog hans navn en revolutionær klang i sig, som Garibaldi's, som Mazzini's — men han er uforsonligere, steilere, hvileløsere end disse. Og hans betydning er, som saa ófte ved historiens luner, endnu ikke utredet og skikkelsen kommet paa den forgrunds-plads, som tilkommer ham; i det hele, naar man ser nøiere paa det italienske gjenreisnings-arbeide, saa føler man at det kanske ikke er saa faa, som det er tilfældet med. Man har endog sagt om ham at han er Italiens V. Hugó; han traf Byron: han er kanske heller Italiens Byron; — men begge disse eiet tungens rørlighet, væverhet, fandt ordets utløp. Det gjorde ikke Guerrazzi, skjønt hans romaner er som fossestryk. Det var Foscolo, som fortsatte som digter Parini's og Alfieri's verk; men Guerrazzi blev en døgnets stridsmand, for hvem digtningen blev nr. 2. Han er en type blandt de

ikke ganske faa stormende frihetshelter, som Italiens samling har fremalet. Cavallotti er en av dem, fra den gang tiderne var enkle og der kun var ett politisk ideal. Calabreseren Domenico Milelli, samtidig av Carducci, er ogsaa en slags utgave av den samme uegennyttige, poetiske kraftpatriot, antiklerikal og kjender av antikken, uten videre smak, paavirket av V. Hugo, en sund retlinjet jordsjæl, som gik til grunde, fordi han slog sig paa socialisme i samme art patos, rendte sig derfor straks fast i døgn-politikkens klunger og døde efter en stormende livsførsel i yderste elendighet. — Guerrazzi sier selv om sin digtning, at den bare er «beleirings-arbeider»: naar staden er indtat, skal de rives ned. Han er det toscanske aands-elements indsats i landets samling og gjenreisning. I literaturen repræsenterer han sproglig den toscanske strømstripe, mens ledelsen før har tilhørt de lombardske (og piemontesiske) digtere, som jo laa under for fransk paavirkning, delvis ogsaa for germansk (den hellige alliance og pave-kultus!). Han forsøkte sig først paa historiske romaner i W. Scott's lignelse; men hans hovedbok *Il buco nel muro* er en moderne roman om en borgerfamilie. Ogsaa denne er større i sit utkast end som utførelse; man har dog sagt om dens fremstillingsform, at den intet mindre end fornyer den gamle italienske novelle.

Guerrazzi fandt allikevel ikke utløsning i ordets kunst. En skikkelse, som ikke firer, har imidlertid mer værdi end en vel turneret vending, ligervis som livet er mer end læren, eller likesaa sikkert som man ikke spør efter generalens tale foran slaget, men om hans mod og førerskap. Geniet i Guerrazzi's bryst vendte sig altsaa indover, blev der, blusset ikke fra sig i svada; det var i karakter han blev geni. Men netop derfor ligger han ogsaa i Italiens gjenreisnings-historie som en het, ubrændt glo, ja hans skikkelse varmer sindene den dag idag, og hans aand er endnu levende tilstede i demokratiets kamp. Han var med at sætte kursen for sin slegt og for eftertiden; hans skikkelse er virkelig hvad man kalder manende og holder liv i hjerternes revolt mot al klerikal autoritet. Som bekjendt var jo hadet til kristendommen en av de vigtigste bestanddele i reisnings- og samlings-idéen, det vil si: hadet til Vatikanet, som i den tid repræsenterte — og i grunden fremdeles gjør det — den nationale splittelse og sønderlemmelse. Det blev politisk livsbetingelse at avkaste klerus og alt dens væsen og alle dens gjerninger. Nærmest fra Guerrazzi er dette uutslukkelige had til kirken gaat i arv til efterslegten; fra denne mand har Carducci sin vantro, som altsaa tillike er politisk i sit utspring. Det er Guerrazzi's trods, som ulmer, varmer. Ja, uten den skikkelse var muligens nu Carducci ind-

rullert som omvendt, sammen med den bigotte F o g a z z a r o og mangen anden skald ved sit livs sólnedgang.

Naar man skiller ut hos Carducci, hvad der især er hans eie, hvad der er det uforanderlige i ham, den selvfornyende kjerne, da blir det det, som hører Maremma-tiden til; saa er det med natursansen, den rastløse handletrang, livs-appetiten — selv hvor den tar sig ut som den stuelærdes trang til at slaa sig løs; saa er det med trodsen óg stædigheten, med hans hele *sanitá plebea*. Der er en rem av Maremma-folkets hud ved alt hans væsen. Det er ingen fórfinet skikkelse, men en robust landsens natur, en sund anden eller tredje generationens mand, som har skaffet sig det sidste manglende tilbehør kultur ved læsning. En firskaaren skikkelse med et firskaaret hode paa en kort, sterk hals, en bred tryghet med en okses godlidende ringeagt for omverdenen. Han er fra bøflernes sidste fristed i Italien.

III

Hvór det gjælder en saa belæst poet som Carducci, er det uraad for en lægmand at ville skille ut hvad der er egte, det vil si: hvad der er hans,

og hvad der er literatur. Veiledning gir han jo selv for en del i de grundige utgaver av sine verker, hvor han som sin egen kommentator gaar sine egne poetiske billeder efter i sømmene og ved aapenhjertige henvisninger bekjender hvorfra han har dem.

Jeg har før nævnt Leopardi († 1837). Faa italienere i de unge, hypokondre aar, da man er rik nok til at være ulykkelig, kommer forbi den digter. Der er noget sugende ved hans stadige *«patria infelice»*, *«prole infelice»* eller *«sconsolata prole»* (trøstesløst avkom); ja, selv naar hans søster gifter sig, tænker han i bryllups-digtet paa det ulykkelige, forkrøblede avkom, Italiens *«miseri figli»*. Der er en vækkelses-prædikants glød og hysteriske jag over hans digtning. Men for et naturel som Carducci kunde den paavirkning selvfølgelig bare bli forbigaaende. Sammenstil f. eks. hans uforsagte bryllups-digt i *Giambi ed Epodi*, saa faar man et klart billede av hans tro og hans beruselses naive styrke: . . . *«Esca a l'Italo sole una robusta prole!»* (trin frem for Italiens sol et kraftig avkom).

Jeg har ogsaa nævnt Ugo Foscolo († 1827, men født tyve aar før Leopardi). Han ligner personlig Carducci mere. Som digter hører ogsaa han hjemme ved Arno'en og de toscanske koller; han hadde ogsaa en avholdt bror, som døde fra ham og som han besynger. Han færdes ogsaa som

Carducci i antikkens mytologiske forestillings- og billed-kreds. I italiensk poesi førte han ind en personligere følemaate, et bløtere sind, fandt nænsommere toner — det er hans betydning; og ovenpaa ham fulgte det paa samme tid nervøse og trodsige aarhundrede. — Ogsaa andre ældre italienske digtere har vel øvet indflydelse i Carducci's ungdom; der stod jo et brusende veir over landet dengang, da poeter som nord-italieneren Prati († 1885) sang, ogsaa en skikkelse som efter alle merker at dømme endnu ikke indtar den plads i bevisstheterne som ham tilkommer. Og i det veir hadde Carducci den lykke at være ung. Det var jo heller ikke længe siden Giusti's († 1850) eggende stemme hadde lydt; ogsaa Carducci har, som han, *Brindisi* (skaaltaler), og der er hidsige digte mot tyskerværldet, om *«guerra a tedeschi, immensa èterna guerra»*, som i en *Santa Croce*-sonet (i *Juvenilia*), eller i *Sicilia e la rivoluzione*; og der er digte brusende av daad og triumf som *Le nozze del mar* fra juli 1869 (i *Giambi ed Epodi*).

Men Carducci har ogsaa søkt utenfor landets grænser. Jeg nævnte i en anden forbindelse Heine; han sier ensteds selv i en avhandling at han beundrer hans Atta Troll, hvor der satiriseres over den tyske filister; han nævner der hans *«intima e splendida arguzia»* (vid). Men han har været særlig optat av hans smaadigte,

som han har oversat mange av; han har visselig egentlig hat den plan at overflytte den germanske ballade til italiensk grund, for at rette paa visse ting udi literis og berike med metriske nyheter. Det udmerkede digt i ballade-stil *Faida di comune* maaler hvor dypt óg inderlig han har tilegnet sig Heine's form; der er saaledes gjentagelsen fint anbragt som lyrisk apparat, der er det stille episk fremadglidende. — Men han har ogsaa nippet til andre tyskere og plukket versformer, han har lyttet til v. Platen's og Goethe's rytmer — han har f. eks. óversat König von Thule. Og fra Herder's Stimmen der Völker har han indført ting, likesaa fra Uhland. — Han har ogsaa arbeidet med gammelfranske og spanske romancer.

Men sine betydeligste digte skylder han visselig indflydelse fra V. Hugo, til hvem han ogsaa har skrevet et begeistret hyldningsdigt. Carducci har i dette forhold endóg været ute for beskyldning for plagiat; det er i det hele betegnende for hvor nær efterligningen gaar det tilladeliges ytterste grænse, at den beskyldning undgaar vanskelig en moderne italiensk kunstner; det hænger vel som regel sammen med deres kloke blik for sukces: naar én kunstner — mener de vel — engang har været heldig i sin tale, saa bør alle tale likedan, eller ialfald bygge saa tæt indunder hans verk som mulig. Man har ialfald sagt om

Carducci at han har hyret sin røde ganger av V. Hugo. — Men denne aarhundredets fantasititan er ikke saa like til at efterligne, et geni saa ustanselig skiftende og bundløst skapende som han, hvor veltalenheten glider bred paa de lyriske syners flod. Carducci's styrke i lyrikken er ogsaa veltalenheten, men uten Hugo's syners flom, uten det uuttømmelig billedskapende væld. Carducci er tvertimot en praktisk italiener, som holder paa det enkelte billede; dettes konsekvente utarbeidelse og sobre avpudsing er hans force. Men der er digte, hvor han viser at han ogsaa har optat i sig noget av forbilledets aand. Hvor er f. eks. et digt som *Panteismo* (i *Rime Nuove*) aabenbart bygget, saavel i syn som i ytre anlæg, over et digt som *Extase* hos Hugo! Selv i den ikke helt formfuldendte, men dystre og av Leopardi's pessimisme fyldte første sonette *In Santa Croce* (i *Juvenilia*) — til forfædrene som dog magtet litt, anklagende samtiden som kun eier sarkofager av de store mænd — er der en gjenklang fra noget slikt som gravhvælv-scenen i *Hernani*; der er i det hele litt Hugo hvergang over de besøk i den gotiske spidsbue-kirke i Firenze — og der er hele fire forskjellige Santa Croce-digte; det historiens tunge, rugende mørke er fra ham. Men særlig tror jeg dette er tilfældet ved Carducci's største digte, som det historiske *Campi di Marengo* (i *Rime Nuove*). Han har der for et histo-

risk vendepunkt fundet alvorlige, skjæbnetunge rytmer, som varsler fremmedvældets slut; der er lagt en groende lummer vaarnats anelse over det digt; fra hin nat i flugt 1175 har han hittet frem til den forventningsfulde stemme i et opstykket folk, som samler sig: Blonde germanere er jaget og paa flugt; de stanser op, studser, maaper som over en avgrund — og avgrunden er selve det vaagnende italienske folks sjæl; og over de jagede er der ulvenes uro: de veirer jo jægere ensteds i synsranden. — *Canzone di Legnano* omhandler en episode fra samme tid og er av samme aand. — Disse digte hører uomtvistelig til de betydeligste i italiensk poesi.

Ogsaa Baudelaire har han hentet ting fra; han gjør saaledes selv opmerksom paa et billede han har laant i digtet *Vendette della luna* (i *Rime Nuove*). —

Og i sit eget folk har han søkt bakover; allerede tidlig er han klar over at han agter det *(Juvenilia, II)*. Han gik tilbake til Ariosto's og Tasso's tid, til Dante, Petrarca, Boccaccio, og endog ned til middelalderen. Han har været allesteds og lett. Han betegner egentlig ikke paa noget omraade et brud; han sitter ved sit skrivebord og nitter varsomt sammen, hvad han finder, ring efter ring. Han har læst sine digtere, likesom Horats og romerne læste

sine græske klassikere: tok uten blu med sig hjem billeder og vendinger og ideer.

Men Carducci er en skjønsom mand, naar han tar med sig hjem; og hans kritiske sans forbyder ham at ta slette forbilleder; om han søker, er han dog ikke i den grad paa vift som f. eks. Annunzio; han er ogsaa fri dennes frastøtende blanding av folkelig lefleri og artistisk gourmanderi, og han proklamerer heller ikke et saadant produkt som *«l'art nouveau»*. Selv om han savner billedernes ødsle storm, som V. Hugo: han syder dog som denne, og har heldige øieblikke, da han gjennemgløder, hvad der kun halvveis er hans.

Men Carducci søker længer tilbake end til sit folks middelalder. Og det merkeligste ved ham er hans gjenfødelse av Horats og klassisk oldtids-digtning. Selv den tids poetiske former magter han stundevis at gjennemgløde. De gamle romere kaldte inspirationens glød *«furor»*. Ved sin makeløse efterlignelses-evne formaar han at spille sig op til den poetiske «furor»; der er da en egte romersk digteregenskap i virksomhet.

Hans digtnings kime er ikke den fine følelse, er ingensinde saar stemning, eller tung gjennemlevelse. Hvor let det klikker for ham her og løper ut i farveløs almindelighet, bærer litet smigrende digte med titler som *Visione* vidnesbyrd om. Hans digtnings sjæl er «furor», og dens vinge retorikken: dit gaar hans higen og tørst; og

det er hans følelses utløsning, denne «furor», som slaar ut i arme-fagter. Det er Ciceró opigjen, det er racen; men det er ikke hin kløktige juristeriets retor; Carducci gir sig den første den bedste «furor» frygtløst i vold, han er ingen kræmmer. Og denne «furor» kan stige rummelig og storslagen som synskredsen om den umbriske slette. Fortrinsvis i natursyner, der pløier hans ekstase, saa ordskummet staar himmelhøit til begge sider. Dette henrykte utbrud til naturens og de sunde sansers pris kan komme som i det før nævnte bryllupsdigt fra 1870:

O monti, o fiumi, o prati!
o amori integri e sani!
o affetti exercitati
fra una schiatta (slegt) d'umani
alta, gentile e pura!
O natura, o natura!

Lyder det ikke som et beruset dyre-brøl til naturen, usigtet, alt omsluttende? — Det kan komme stilt, som i samme digt de tilbedelsens utbrud til kjærligheten som den fornyende og lægende kraft for hver krigsmand, naar han kommer fra slaget med sjæle-skrammer:

. . . Aah! den søte, dype glemsel
for al strid, for valplads-arret!
Aah! ut fra stille steders gjemsel
disse hvisk fra elskov-parret,
som paa fredsæl luftning tryg er
under løvet, iblandt skygger! . . .

Det er især fra fjelde og ved vide utsigter han kommer i denne natur-ekstase; da speiler livet sig i hans sind, som den grønne flate gjorde det i oksens øie. Man ser det pragtfuldt og yrt tegnet i *Canto dell' Amore* fra 1877 (i *Giambi ed Epodi*): «Verden er skjøn, og hellig er fremtiden!» utroper han. Og den poetiske beruselse kan tilsidst utslette alt skille: han hader ikke engang længer arvefienden, paven, men henter ham ut til livet: «. . . Luk op Vatikanet!» heter det. «Jeg tar under armen denne gamle fange, som er fange av egen drift. Du kommer: jeg tømmer et glas for friheten! Borger Mastai (ɔ: pave Leo XIII), du tømmer et glas!»

Denne natur-rus er hans livsanskuelses, hans vældige, altomsluttende p a n t e i s m e s kjerne og utspring, som han sier i det nævnte digt: «Er det jeg som favner himlen? Eller suger universet mig op i sig indenfra?» — Fra *Monte Mario* (i *Odi barbare*) har han ogsaa et forøvrig mer behersket panteistisk verdens-syn, over temaet: slegter gaar og kommer, livet er evig, uendelig. Og saa sent som 1898 har han en elegi fra *Monte Spluga* i Alperne, hvorfra han prædiker denne sin livsfilosofi ut over sletten.

I denne natur-ekstase stikker der imidlertid ogsaa en liten smule den stuelærde, som mysende kommer ut i solen og blir yr. Han har selv git et billede av sig her; i digtet *Una rama d'alloro*

(laurbærgren) i *Rime Nuove* staar han og ser fra Tivoli ut over Latium's himmelblaa koller, bøier sit hode — fortæller han — og fremsier «Horats' straalende sange». Han er i natur-henrykkelse; men i natur-henrykkelsen citerer han Horats. Det er skolens duks paa landtur! —

Jeg skal her selvfølgelig kun gaa ut fra at Horats er kjendt; han hører til historiens avstemplede varer, og det som heter «historiens dom» er jo inappellabelt. Ingen digter har vel de glose-kyndige og prosodi-lærde skrevet slike bokstabler om; han er simpelthen ikke til at se længer for bare literatur! han har det ganske som han ønsket det, denne uerstattelige *«vates»* — seer — som han selv erklærer sig at være, fordi han magtet sin livsopgave, at overflytte græsk lyrik paa romersk jordbund. Historien var den store verssmed huld, nu troner han ukrænkelig bak stablen i den evige fred: *odi profanum vulgus et arceo.* — Og ellers vet man paa anden eller tredje haand noget slikt som at hans oder betegner den latinske klassicismes høidepunkt, den klare og lukede stils fuldkommenhet, «guldalderen», som det heter; man vet at han derfor ikke likte folk som Plautus, og klandret satirikere som Lucilius, at han fuldstændig overser romernes eneste lyriske fantasi Catul. Og vil man saa spørge: Men er der varme i hans sublime oder? naar klinger en tone like ut av hjertet? Hvor er

der et originalt billede? Er det ikke det klassikerens tyske utgaver godtgjør i anmerkningerne at dette er hvad man nu helst kalder plagiat, fra grækerne? Er der fantasi? — Eller hans «satirer», som altsaa ikke er satirer i vor betydning, men versificeret behandling av novellistisk stof, — røber ikke de at han egentlig forstod den jevne hverdag og her var egte, at han her i grunden hadde noget av Boccaccio's grep paa interiør, med en liten anekdote i midten eller som point? Eller det enkle genre-billede ved aaen fra Brindisi-reisen — gir det ikke et glytt ind til den selvsamme art øienslyst ved landskap, som sat hos Cellini, der han skitserer hint billede fra sin flodfart hjem igjen fra den hovne venezianer-billedhugger? Eller «seeren» Horats — er han i grunden ikke et av disse mange ofre, kulturhistorien har at opvise, et forhutlingens golde resultat, en dilettant forkvaklet ved tænkning fra græsk dialektik, hvorved han mot sin natur og temperament indsyltedes i hint filosofiske studiums generalisations-forgudelse, i kulsvier-troen paa det avsluttede, det fuldendte, det «uforanderlige», det «almene» — dette klamme tanke-utyske med de mange navne —, mens selvfølgelig det enkelte og det individuelle og det i utvikling — det man forstaar ved personlighet — efterhaanden fik hans foragt? — Og vil man endvidere spørge: Men ofret han, Mæcenas's hyrede verssmed, ikke paa

sin samtids snobbede kunstsmaks alter? — for også den tid hadde sine snyltende petitmaitrer i kunst, som paa grund av indflydelse i politikken og andensteds krævet ret til at ha forstand paa kunst og at sætte smakens kurs. Har han ikke ved sin vældige græske import været med paa at tilintetgjøre den sidste rest av den rómerske digtnings eget rytmiske instinkt? . . Spør man slik, ja saa spør man bare mot et haabløst bjerg av literatur. Ingen har i umindelige tider set andet av Horats selv end snippen av en laurbærkrans, som stikker op over bokstablen; og saalænge digteren av den lille fantasi selv forblir saadan usynlig der bak bolverket, aner man jó ogsaa likesom bedre hvad klassisk vil si, og hvad «guldalder» vil si. — «Seeren» Horats er en av historiens kaateste skøierstreker.

Det tør vel hænde at Carducci er en av de sidste elever, som denne «vates» faar. — Allerede tidlig har han været optat av Horats. I *Juvenilia*, anden bók, er han paa vei til den klassiske antik og forbereder det, som kommer; der er et langt digt til Phoebus Apollo, blekt, lærd, med hele det klassisk-mytologiske apparat. Og der findes et, fyldt av prótest mot det germanske kultur- og kunst-element:

. . . Flaccus, din skjønne Apollo veg for teutonerne
og den formløse Odin, og rømte den latinske jord!

Musen lyder nu til os fra islagte tyske Alper, og en ussel hjord grumser Helikon's klare vand . . .

Han tænker vel her ogsaa tillike paa de «romantiske brødre» og deres søtladenhet, der de søker at efterligne Manzoni. — Et andet steds sier han: *«a me sorride il puro genio di Flacco....»* (Flaccus's rene genius smiler til mig). Og han snakker alt i *Juvenilia* med «seerens» foragt om *«gregge profano»*. — Denne beundring driver ham videre, han søker til Horats's kilder, til det evige Hellas. Han skriver de tre digte *Primavere Elleniche* til kjærlighets og skjønhets pris. Det er lærde hymner til klassisk-græsk kunst og natur, til den k j ø l i g e skjønhet, til Elysiums sagnrike sletter; digteren fingerer at han flygter med sin Lina — han «den sidste søn av de æoliske hellige poeter» —, flygter fra citarklimpren og «de hæslige kyster».

Hans befatning med Horats røber sig i mangt og meget. Det røber sig f. eks. i en digtsamlings titel fra de sidste aar før Italiens samling — *Giambi ed Epodi*. Det dræpende mytologiske apparat har han, ja endog hetære-skikkelserne som Lalage og Lydia møter vi. Ved en og anden vending av overraskende skøieragtighet, hvorved han rister digtets alvor av sig, vilde man kanske ikke mindes Horats's *«nisi cum pituita molesta'st»*, hvis man ikke visste at han kunde ham utenad.

Selv der hvor Carducci pleier være helt sig selv, i natursynet, falder der for læseren av samme grund et litet streif Horats ind — kanske sammen med Vergil —; jeg tænker saaledes paa indledningen til det før nævnte digt til Clitumnus's kilder, dets tegning av landlivets nervedyssende, animalske ro. Og med Horats's selvbevisste «vates»-digt er der sikkert et slegtskap i det til kritikken og journalisterne (i *Giambi ed Epodi)*, med den pompøst, av selvfølelse overstrømmende apostrofe til hans egen digtning; han gaar nok i grav, sier han, men I, mine strofer, skal leve: «. . . Paa eders vinger slynger jeg ut mit hjerte, for tider som bærer større lykke i sit skjød . . .»

Men disse paavirkninger har alle præg av at forbilledet dog ligger to aartusener borte; Carducci har endnu ikke tilegnet sig den klassiske a a n d. Man ser det ikke bare i det lærde apparats utenpaahæng; men der er ogsaa r i m e d e oder. Og indholdets virkning er uten vild smak, uten dette fjætrende syn som i *Odi barbare,* at der rinder rødt blod av kridhvite marmorstatuer. For den egentlige frugt av hans beundring for Horats og for klassikerne er disse hans h e d e n- s k e o d e r.

Glosen «h e d e n s k» er for tiden ved at størkne, den gaar igjen overalt, hul i klangen og letkjøpt, paa samme maate som glosen «Dionysos» gjør det. Egenskapen er gudbedre næsten litt

paa vei til at bli almeneie. — Engang betydde den noget bortimot et hjerteløst menneske, en kyklop, en Polyfem uten menneskelig følelse og tanke; det forblev den almindelige mands opfatning. Og den smittet igjen av paa «hedningerne», baade i kunsten og utenfor: én maatte, likeoverfor det som svakt var, ogsaa optræde uten noget videre hjerte paa sig, eller man maatte husere rundt paa bordellerne likesom paa trods; det var ikke noget otium at være «hedning». — Ved et hedensk livssyn skulde man vel imidlertid forstaa trangen til at frigjøre ansvarsfølelsen for al teologisk dualisme, i hel og uavkortet tillid netop til det inderst menneskelige, og ut fra grundsatsen: menneskenaturen er god — eller rettere: mennesket er ogsaa natur. En hedning skulde dog være det menneskeliges profet, med det rolige midtpunkt kun i sig selv, og med syn for barnet og for blomsten; det intime skulde ikke være utelukket, ja det intime i følelsen skulde vel være hans væsens kjerne, det religiøsiteten avløsende moment, noget av det som skulde fylde den plads, hvor gudsdyrkelsen sat, naar ydmyghets-dogmet bortfaldt, naar troen paa angerens og samvittighetsnagenes ørkesløshet, læren om sønderknuselsens skade, holdt sit indtog, naar selvfølelsen og stoltheten sattes tilbake i høisætet. — Men den anden og almene opfatning har øvet indflydelse gjennem tiderne og smittet tilbake paa de mo-

derne hedninger. Endog naar Goethe er hedning, blir det stundom paa det lascives rand, noget av en gammel hankats uskjønne fryd ved nøkenheten; der kan komme noget av en german's sentimentale selvnydelse ved at være det, noget bortimot et ekvivokt grin, et lastefuldt sideblik, om publikum virkelig ser, hvor svær en hedning han dog er. Denne selvbehagelige dvælen, denne koketteren, er Carducci fri for; i høiden har han nogen linjer for at erte presterne, som i *Juvenilia* ensteds, hvor han ønsker han maa dø under favntaket: «. . . da misunder jeg jer ei paradiset, I salige!» Men der findes intet hos ham som ligner Goethe's Römische elegie V; dette er den geniale kjerne i hans personlighet, en skjænk fra italienerens skjønne og utadvendte vitalitet — den naturrundne faun, ved hvem der egentlig intet liderlig er.

Og dog kan det ikke negtes at den sedvanlige og teologiske opfatning har smittet tilbake ogsaa paa Carducci: han skaper sig fæl for ikke at bære sit navn forgjæves. Hans hymne til Satan er tildels et utslag av den art naiv hedendom.

I sine prosaskrifter har Carducci en lang artikel under titelen *Polemiche sataniche*, hvor han selv fortæller at digtet blev til en september-nat 1863; han trykte det først som manuskript og utdelte det til venner og bekjendte; 1869 blev det offentliggjort under pseudonymet *Enotrio Ro-*

mano i en Bológna-avis (*Il popolo*). Der blev et opstyr! Presterne raste og sammenlignet ham med Troppmann, og anonymernes bolde flok i aviserne lóvte ham helvedes evige pine. Men selv de forstaaelsesfulde indvendte mot hymnen, at den var lærd, at det ikke var poesi, kun en *«orgia intellettuale»*, saa bare de meget belæste kunde nyde den.

I artikel-samlingen *Confessioni e bataglie* fortæller digteren om sit ældste barndomsminde, at han var sammen med en liten pike i en have óg lekte med et taug, og under leken traf de paa en padde; de ropte og skrek av fryd over fundet. Der kom en streng herre i svart skjeg med en bok i haanden og skjendte paa ham for levenet:

. . . Det var ikke min far, det var — fik jeg lang tid efter vite — den formentlige galan til en andens kone, som av visse hensyn nu var installert like der i nærheten. Jeg svinget tauget, som det var en svøpe, og fór imot ham skrikende: Væk, væk, stygge dig! Fra den tid og indtil nu har jeg bestandig svaret al autoritet slik, naar de kom for at gi formaninger i moralens navn, med en bok i haanden og noget underforstaat i kroppen . . .

Denne anekdote óm barnet, som skrek i trass, synes Carducci, betegnende nok, er et saa interessant træk, at han paa sine gamle dage endog trykker den op igjen nu i sine samlede verker. — Det er den usammensatte, naive trods, Satan-hym-

nen finder utløp for; det er bøflen som staar og stanger. Den er uten psykologisk genesis. Det hele er barne-naivt i sin livsvisdom i forhold til Baudelaire's litanier til Satan, hvor dog alle dyder skues paa reversen, hvor svovelflammen tærer blaa og fræsende alt det som heter det «positive i livet»; hvor er ikke de vers smedet og sveiset like ut av et forpint og fortvilet sinds glødende esse! Ja, vil man ha et glytt ned i den himmelvide forskjel mellem fransk og italiensk aand, kan man neppe finde den klarere, mer sammentrængt uttalt end ved en sammenstillen av disse to digte. Hos Carducci er der ingen forherligelse av det onde som princip; der er ikke ett kast i det gjængse syn paa godt og ondt, ikke engang et tilløp til en paradoksal sats; det er uten spor skepsis, uten fnug betændthet: *Io amo e credo,* staar der. Ingenting fortæller om Carducci's vanmagt i skepsis som dette digt.

Salute, o Satana,
o rebellione,
o forza vindice
della r a g i o n e!

Det er et pompøst hyldnings-digt til Satan som repræsentant for fornuften og naturen, for viljen og trodsen, forsaavidt den bygger paa denne fornuft, for det drivende i al social og intellektuel utvikling; historisk set, har den herre altid været

livets princip, fremskridtets (der er saaledes Satan bak Luther), opfindelsernes princip, dampskibenes og jernbanernes, skjønhetens og kunstens. En forherligelse altsaa ogsaa av det som asketen forstaar ved «kjødet» og «verden», og teologen benævner «Satan»; og det gode overfaldes kun forsaavidt det repræsenteres av katolsk presteskap. Overalt det sedvanlige, sunde syn paa alle livs-værdier! det er bare dette at det heter «til Satan». Et drapa til en bold, litt lavpandet høvding. Og naar digtet samler sit slutnings-billede av jernbanen, som sluker sletterne, som ingen hindringer skyr, men skjærer sig ind gjennem fjelde og ut igjen, utæmmelig og sotet og hvinende, saa er det for Carducci toppunkt av dævel, og han utbryter: «O folkeslag, det er Satan den store, som passerer!»

En sundere og enklere djævel har verdensliteraturen ikke set. Carducci's Satan er pur ungdom, og excelsior! er hans valgsprog; det er kun digtets adresse, som har bragt forvirringen. Men det var virkelig en tid, da italienerne trodde, og skrev, at dette digt var grunden til at Carducci maatte vente paa sin Nobel-pris.

Helt hedensk, og utenfor den teologiske kampplads, er han først i enkelte digte i *Odi barbare* (første samling 1877). I 60—70-aarene var sindene, ved siden av politik, ogsaa optat av Mazzini's teisme og literært av Manzoni's romantik.

Digtsamlingen *Intermezzo* avspeiler delvis dette; den redegjør for Carducci's syn paa digterens opgave; der er krasse utfald mot alt digterskaperi og mot raadende smak:

Poeten han duver med hugen tung og grætten;
Fra hjerte-regionen
han henter sit saar frem til skue, som røde rosetten
til æres-legionen:

«Ved saaret her, som nu væsker saa gildt» —
han brasker —
«er adel mig beskaaret!
I asner til godtfolk, som slæper trutt og trasker,
bli ved i trælle-kaaret!

Vi elskovens bitte smaa engler, fri og spæde,
lyrikkens sommer-fugle,
som skaptes kun til vift over blomkaalens bede,
til kyss av kaalhodets kugle, —

Idag vi, i seklet for stenkul og staalet,
os skaper til hvepse-unger,
og gjør reaktion, mens absinten grøn mon straale,
og spytter ikkun lunger.

Med hjerterne saaret, vi — kunstens fyrste-klasse —
kun slik faar eget rike;
ei bybudsvirke blandt menneske-kryp kan passe
for os, sublime syke.

Vort hele virke, det er jo den sociale
reform i bryst at bære.
Ak tanke, saa søtt som du dufter av hospitalet!
Lang hit, lang hit klysteret! . . .

Men rødt maa det være! — Den bondemand hist henne
paa risens feber-aker
faar drikke det raatnende vand: For hevn ham at sende
jeg stadig vin kun smaker.

Og syng bare den, som i stemmen mest er brusten, —
og pokker spare helsen!
I friske kanaljer! lugt hvor den stinker, den gusten
av saaret jeg fik paa pelsen.» —

Paa blekeste morgenkvist han i alle svinge
slik skraaler langs skidne stier;
og hoster og harker av ødelagte bringe
blod, vin, elegier.

Og gartner-æslet, paa veien just dilter, og rister
sit øre under lasset,
ham lugter paa avstand, og tænker: «Aa, idealister,
gaa, drukne jer i d.....!»

Intermezzo-digtene er en slags prolog til *Odi barbare*. Han har set sig sint paa tiden, paa dens mystik, kunst-lefleri og holdningsløshet, paa den poetiske forsumpelse. Han er absolut uforstaaende, ja der er noget indætt over ham. Han sier, at hver strofe hos ham er en lusing til et eller andet; *«vo' schiaffeggiare il mondo!»* jeg vil fike op allesammen, truer han endog ensteds. Han har tydelig følt sig alene; og har visselig været det ogsaa. Han arbeider, han studerer klassikerne for at skaffe anden aandelig kost. Det er marmor fra Paros og sange fra Lesbos, som skal hele hans sind «stivnet som det er av kristendommens gigt

og fordummet av romantikkens ugletut». Og han tegner det kolde marmor-billede han ser av sin fremtidige digtning i den klassiske retning:

... En firfisle smutter frem mellem stenen og urnen og stanser op i solen: det er min fjerne, ensomme ungdom som drømmer uten klage. Men i bakgrunden er der en dødningskalle, som ler sin evige latter: den ler sin sidste haan ut over dem, som kommer for at bringe trøst ...

Dette er Tiepolo op ad dage i hans raderinger *Scherzi di fantasia!* den underlig skjørhjernede svimmelhet, som virker som hedensk vildhet, men egentlig intet andet er end fornemmelsen av den vældige historiske avgrund ned til det gjen-opvakte, til oldtiden. Det er i slaaende grad den samme races tale hos begge i disse syner paa det antikke. De føler dog likeoverfor antikken ialfald avgrunds-gufset, hvad Dürer og Mantegna end ikke aner.

Et andet sted skriver han:

Nu vil jeg more mig. Al den literatur, som nu findes, er ussel. La os vende tilbake til den rene kunst (*«ritorniamo all' arte pura»*).

Odi barbare skal formelt bl. a. være en protest mot *«metri liberi»*, vers uten strofebygning, med rim efter behag — hvad han finder er tegn paa digtningens forfald.

Den hedenske vildhet er dog iblandt noget mer hos Carducci end bare nutidsmenneskets blegnende svimmelhet over avgrunden. Det er rigtig-

nok saa ved mangt et digt, som han har gjort, at naar vi igjen fremkalder det ubestemte helhetsindtryk, den damptaake om kunstverket, som blir tilbake hos beskueren, naar hver detalj er glemt, saa lugter der saadan en liten smule bokstøv av det; vi vender indover til literatur og ikke utover mot liv. Man skulde vente at dette især vilde være tilfældet ved disse urimede óder i Horats's versemaal, som forresten har faat selve Mommsen's attest for at være fortrinlig eftergjort. Det er imidlertid ikke saa. *In una chiesa Gotica* har han saaledes sikrere og stillere óg mer egte sagt hvad han som døgnets indlæg brølte ut i *A Satana:* han staar i en høitidelig spidsbuekirke; saa hører han kjendte kjære dame-skridt, og han utbryter i en pragtfuld slut:

. . . Farvel, semitisk guddom. Bestandig er det døden som hersker i dine mysterier. O du aandernes utilgjængelige konge, dine templer lukker solen ute. Korsfæstet martyr, korsfæster du menneskene, du besmitter luften med mismod: Men himlen straaler! men engene ler! men Lydia's øine lyner av kjærlighet!

. . . Ma i cieli splendono, ma i campi ridono,
ma d' amore lampeggiano
gli occhi di Lidia . .

Eller jeg nævner oden foran Caracallatermerne. Der er i denne uforlignelige hymne virkelig fremmanet et tungt aandedrag fra *«la dea Roma»*, som sóver under ruinerne. — I en

anden forbindelse har jeg allerede nævnt Til Clitumnusflodens kilder, denne religiøse hymne til en hedensk guddom, til panteismen. Naar f. eks. Annunzio arbeider her, saa danner han myter, som skal dække ideer; Carducci derimot besynger, betagende og tung óg vidunderlig streng, i en flods billede princippet for naturens dunkle, selvskapende kraft, loven for al tings uforgjængelighet. Der er fornemmelse av en folke-sjæls evighet i undfangelsen av det digt, et pust fra livets uendelighet.

Jeg skal ikke nævne flere. Det er det geniale ved enkelte av disse óder, at han har forstaat at fylde dem med en hedensk aands vælde, med en urimelig vild duft, med det grumme livs alvor som hjerteløst dræper og gjenføder — og det i et positivt livssyns henførelse! Der er et øieblik mer end bare avgrunds-fornemmelsen, han stiger ned i antikken. Der kan ialfald være en til alle sider uavhængig frigjørelse her, som om kristendom aldrig hadde eksisteret paa jórden. I moderne literatur findes visselig ikke maken, ikke noget med den illusion av positiv hedensk aande i sig. Ja, hans imitations-talent er saa vældig at der kan endog gaa tradition ældre end Horats i digtene — noget av Aischylos's óg Pindar's vingesus kan der være.

Men formeget av denslags maa man jo ikke faa; — og Carducci har forfulgt sin sukces, som

det heter, og efterhaanden sendt ut tre samlinger barbariske oder.

Carducci har digtet óm alt mulig, og var stadig i utvikling mot formel fuldkommenhet, fra de ophakkede, litt pratvorne sonetter i *Juvenilia* med de rappe, uøvede flaks, indtil han naadde op til at faa blaa himmel under vingerne i enkelte historiske digte og i en del óder. Vi synes kanske der er megen svada; naar nemlig ordene er sterkere end følelsen, sier vi fra nord øieblikkelig, sky og blyge: det er uegte. Det sier ikke latineren altid. Ja vi kræver i grunden, at følelsen ikke alene skal dække, men helst række forbi ordene. Ved Carducci staar vi likeoverfor den latinske retóriks uttrykte billede; det er Tiepolo's svada, hans stormveir i bravouren. Om det er litt hult, det er dog i slegt med det bedste, med det rensende og rensede i det italienske gemyt. Og likeoverfor et slikt fænomen, en side ved et helt folks væsen, faar man stikke sin egen nationale pipe i sæk.

Carducci har sóm digter været utrættelig søkende efter nye former. Men han søkte — i bøkerne. Derfor blev han ikke nogen nyskaper. Jeg tror, jeg tør paastaa at han ikke har set nyt liv, som ikke var set før. Men han ordnet! Han smeltet sammen hvad der forefandtes — først fra Foscoló av, men siden gik han længer og længer tilbake; han fordøiet, han gav det paany fra sig.

Medens den politiske gjenreisning foregik, besørget han sprogets, saavel poesiens som prosaens. Han knuste den «romantiske» digtnings stuk. Han arbeidet, da ingen anden arbeidet. — Og ovenpaa landets gjenreisning, da tiden var inde til at flikke de nationale brudstykker sammen, men isteden — der som i andre lande — sindenes slaphet indfandt sig efter anspændelsen og de begivenhetsrike dage, — da optraadte han igjen: han blev det ordnende geni ikke alene i det nye Italiens poesi, men ogsaa i dets aandsliv.

IV

Carducci er ingen sammensat eller egenartet mekanisme; ikke engang en fin mekanisme er han. Men det skal jo en nationalskald heller ikke netop være. En nationalskald skal, ganske enkelt, være den største strupe i landet — den som kan rope høiest ut, hvad folk flest brænder inde med; han skal artikulere de mest almindelige lyd. Han skal ta op de klerikale spørsmaal, de politiske, de almenliteraære. Det er ikke de fineste sandheter en nationalskald faar at si, men det er de videste og bredeste. Og hans mission er netop, ikke at bringe noget nyt paa markedet, ti det forstyrrer! Han skal kun være foran sit folk, men ikke foran sin tid. Og han taler ikke paa egne vegne. Han taler da heller ikke til hjertet, men han taler til det, som kaldes «hjerterne».

Og naar én av folket sitter ved hans digtning og nyder den, saa er det ikke som man hadde stængt døren, laast sig inde med bokens egen verden, med dens billeder, dens syner, dens symboler; naar de saa er færdige med verket, saa er det heller ikke, som de igjen aapnet døren og vandret videre og ut i en ny og anden verden, men som altsaa er deres egen; de har i grunden ikke været gjest i en fremmed sjæls hjem. De stanset bare op saadan litt paa alfarveien og lyttet til et trækspil, som spilte en frisk, kjendt laat som kvikket dem og gjorde de mødige føtter spænstige til ny tørn. En nationalskalds verk blir ifølge sakens natur vanskelig, hvad man kalder, intim kunst.

Forsaavidt er Carducci en nationalskald. Han har selv i et digt fra 1887 — *Congedo* (i *Rime Nuove)* — git det billede av en digters kald:

. . . Alle sine oplevelser, minder, fremtid og fortid, smelter han om til en hvitglødende masse. Og saa lægger han det paa ambolten, hamrer hvad et menneske behøver: til frihetskamp han hamrer kaarder og skjolde, seierskranser, og til skjønheten diademer, til fest trefot, altere og dyre skaaler. Men for sig selv smir smeden kun en pil av guld . . .

som han skyter imot sole-skjæret
stirrer hvor i luft den svinder, —
. og den skinner! . .
stirrer, frydes. — Vil ei mere.

Men Carducci's uttryk er slet ikke folkelig; ogsaa her træffer vi den merkelige forbindelse av

gransker og impulsiv improvisator. Han er imidlertid landets samling i metrikken og rytmen, i verskunst; og under det arbeid har han, som sagt, neppe set nyt liv — og selv om han saa, saa forstod han det ikke paa nogen ny maate. Han har vel heller ikke skapt en ny rytme, end si et nyt versemaal. Ved sit skrivebord la han i saa maate al sin vildskap fra sig og iagttok i det formelle alle de overleverede love med videnskapsmandens pinlige omhu. Som det utrættelig ordnende geni han er, plukket han aksene og bandt dem i baand og bundt; men han saadde ikke. I sin digtning og literære virksomhet sanket han frem de perioder i folkets liv, hvor de var ubændig og uvilkaarlig sig selv: oldtiden, renæssancen, frihets-tiden, som endte med landets gjenreisning og samling; han indblæste billederne nyt liv og stillet dem op for folket. Han har gjort det envist, i en literatur-historie utelot han saaledes Manzoni, Italiens W. Scott; men en nationalskald maa jo ikke forstaa formeget den enkelte, ti da bidrog han jo ikke til det brutale resultat, som heter samling, og uten hvilket der ingen handling er mulig — at si fra det hele folk. Men ikke alene hans lærdom ledet ham under dette arbeid, men ogsaa hans vitalitets sunde instinkt, som fattet hvad folket i øieblikket trængte; det satte ham istand til at gripe længer tilbake, ned i kultur-røtterne, og, netop derved, tillike længer

frem, trods hans bornerte haan likeoverfor de unge, som forsøkte nyt, idet han nemlig formaadde at slaa fast utviklingslinjen i italiensk digtning, ialfald slaa fast at italienerne nu tror de har den; — óg det er jo det det foreløbig kommer an paa. — Man har kaldt ham den «realistiske» skoles fører i Italien. Jeg vet ikke om det er ret. Han har sunget for at lære folket at elske arbeidet, elske kjærligheten, elske livet og leve det fuldt ut, uten avhold og askese; han har sunget livsmodets pris indóver folket. «Realist» eller «idealist»! jeg vet ikke hvad det kaldes.

Men hans bornerte vitalitet reiste, som sagt, altid bust mot det unge, som vilde nyt eller som fik vind i seilene. Da saaledes i 70-aarene den nu netop avdøde dramatiker Giacosa's litt sødlige, litt av romantikkens lutende melankóli fyldte stykker, som mindet om Dumas fils, gjorde lykke over hele Italien, holdt han uforandret sin polemiske kurs. Da siden «naturalismen» kom fra Frankrike, lot han sig heller ikke afficere, men utropte i *Ça ira*-avhandlingen (i *Confessioni e bataglie*):

Fete Zola-tilhængere, som nu tror at dere skal ødelægge V. Hugo, — hvor dere da skal bli komiske! — Send søplemanden rundt for at samle op paa fortauget deres beskrivelser, som ingen vil ha mer av — ikke engang suggerne! —

Hans kateter i Bologna har været midt-

punktet for ordets kunst i Italien under det 19. aarhundredes sidste 25 aar; det var katetret *di eloquenza Italiana.*

Og der var saamen mangt at rette paa, da han traadte frem. Man hadde nok hat digtere som Leopardi og Giusti. Men det italienske sprog, og særlig prosaen, hadde just ikke levet længe i agt og ære; vi vet f. eks. at Alfieri talte bedre fransk end italiensk, og hans dramaer paa vers bærer for enhver italieners øre bud om det. I begyndelsen av aarhundredet snakket man fransk blandt de høiere stillede endog i Firenze — jeg vil nu ikke engang nævne Bourbon'er-redet i Napoli. Det er endel av Carducci's vældige dagsverk, at han ogsaa her søkte at forbinde fortid og nutid. Som den store eklektiker lette han ogsaa her; han gik ned til renæssance-aarhundredet, hentet frem glemte gloser og vendinger; og han søkte ned til barokkens tid. Og han har sendt ut literatur-kritiske studier, har bearbeidet og utgit ældre italiensk literatur, har holdt taler, har skrevet avis-opsæt eller tændende utredninger over literære spørsmaal; han er en arbeids-træl, som har latet sig til. Han har forsynt poetiske verker med filologiske kommentarer; ja sig selv har han utgit paa denne maate.

Men om han var en arbeids-træl, som trækoksen han besynger, saa svarte han just ikke med det træge ryk i taalmodige øine, naar han blev stukket.

Han ligger i ustanselig feide med publikum og smaken, især hos den dannede klasse — de «striglede» som han kalder dem — som stemplet ham som *poeta del maiale* (svinets digter). Han ligger ogsaa i kamp med sine digter-brødre; han har overfaldt Giacosa, de Amicis, men hans store offerdyr er dog den sicilianske lyriker Rapsisardi. Og han raser mot pressens kritikere; for selvfølgelig ogsaa i det land klages der over at de, som forstaar kunst, holder sig fornemt unna og overlater et verks bedømmelse til partiske klikker eller til vinglende pratmakere. Men Carducci morer sig ikke over de «striglede» klasser, hvis sanselighet har foraedlet sig til lystenhet og derfor reiser sig i raseri mot den, som flænger det transparente undertøi; han bruker mund i uttryk som det ikke er tale om her at gjengi. Og til nedskytning av det kritiske penne-kræ kjører han op med formidable haubitzer. Paa liv og død vil han øieblikkelig arbeide sine digte ind til plads blandt de klassiske verker. — Jeg vil her specielt nævne hans artikel i anledning av publikums mottagelse av *Ça ira*-digtene, inspirert, sier han, ved læsningen av Carlyle's «Franske revolution» — 12 hyldnings-sonetter til gallisk oprørsaand, som tegnes i enkelte utvalgte, indbyrdes uavhængige scener; «bare historiske øieblikke», kalder han dem selv. Her utbryter han ensteds:

...Aapner jer, I himlens sluser, og slip ned paa mit hode alle indignationens tordenbrak! aapner jer, I jordens sluk og gufs mig i ansigtet med al den motbydelige og væmmelige stank, som den følsomme, den høitidelige, den ærbare, den høitravende og svingfulde kritik har æslet til mig ...

Der findes her, som sagt, ikke fnug av humor hos Carducci, end si ironi eller satire; hans sind eier jo ikke gift, eftersom der ikke findes forraadnelse. Men av og til kommer der et streif av en viss forsagthet ogsaa over ham, en ensomhetsfølelse, en literær utve, som længer ute i nævnte avhandling i følgende billede av italiensk digterkaar; han sitter og ser ut av vinduet paa naturen, paa fjeldene, floden, paa vaskekonerne:

... Jeg ser paa dere, alvorlige, tause, høitidelige arbeidersker; og tænker. Brudens serk og de lakener, hvorpaa en streng asket døde igaar, osteriets duk og dækket over nadverbordet, barnets bukser og morderens blodige jakke, — dere vasker det altsammen, vaskekoner! og alt gaar hvitt, eller ialfald rent, ut av vandet, som skummer under deres vriden. Ogsaa jeg, vaskekoner, skyller gamle idéer og ny idéer; og de nye er ikke vakre, og de gamle er ikke gode; og disse er luslitt, og de andre duer ikke; og ved hver indsaapning blir de mig bare mere grumset og plettet end før...

Og han ender billedet slik:

Der! hvad var det for en fæl fugl, som fór forbi? Jeg kjendte den igjen, men jeg husker ikke navnet, som baatfolkene her sa mig. Det er en skrapfugl, noget litet gran tungvorren av sig, dvask, med gjennemtrængende skrik, mens den er i levende live, — som

død er den slintret, tør, uten smak. Du fugl og frænde, «ædle svane», ta min aand som italiensk skribent og la mig faa være dig. Saa slipper jeg at se eller høre mer om politik og kunst, og kan flygte ut under solen og flyve bort, likegyldig hvorhen, likesom du. . .

Men det var særlig under dette polemiske veir, at Carducci i stilhet gjenreiste den italienske prosa. Jeg tør selvfølgelig ingen avgjort mening ha her, eller vaager veie hans vers mot hans prosa. Men ved at læse hans artikler maa man ved enkelte av dem faa det indtryk, at hans betydning her vanskelig overvurderes; jeg skulde tro, at den side ved Carducci's virksomhet endnu ikke har naadd den plads i den almene italienske bevissthet, som den fortjener. Hans prosa er blomstrende, billedrik; men den er ogsaa skarp og rammende; han ridset op igjen de konturer, som var visket ut i vage røkelses-skyer under Manzoni — eller rettere, under hans efterlignere. Italienerne roser ham for at han finder det tændende ord, som gir visionen, det umiddelbare billede — den fuldkomne glose, «*vocabolo perfetto*». Han er substantivernes mandige dyrker, mens yngre sprogpenslere jo lægger mer elsk paa det adjektiviske — hvad der jo har hitført en viss slimet ufriskhet, «stil Liberty». Men periodernes væverhet, vendingens mangfoldighet, er kanske det bedste billede paa hans ustanselig skiftende, aldrig hvilende vitalitet.

Forfattere som Annunzio hævder ialfald at Car-

ducci simpelthen er den moderne italienske prosa's skaper efter Boccaccio. Man har paa følelsen at de har ret.

Det sier sig selv at i et land, hvor imitations-evnen er saa stor som i Italien, har det let for at danne sig skole. Det sier endnu mer sig selv, at en regelbundet poetisk skikkelse som Carducci har let for at danne skolen. Han er en *poeta doctus*, han utgav jo endog sine egne ting med anmerkninger: dette billede har jeg fra V. Hugo — staar der; og denne inspiration kom jeg paa under læsningen av den og den. Denne italienernes lærdomssyke er, synes mig, nærmere beset, et utslag av den samme imitations-evne, og i grunden en mindre værdifuld side ved folkets aand. Boccaccio's græske «studier» grundla den golde «humanisme»; Carducci har en rem av den samme lærde hud. Og jeg har det indtryk av den italienske kunst for tiden: der læses litt for meget. Det skulde undre mig om ikke Carducci her har en smule paa samvittigheten.

Det er ogsaa betegnende at Carducci's lyriske elever meget ofte er docenter eller professorer, som gjør et digt saadan paa fyrabens-stunden. Der lugter i det hele litt bibliotek av den italienske lyrik for øieblikket. Det er hændige verssmeder iblandt, særlig kyndige i rytme og rim. Der arbeides sterkt med metret; de gamle versemaal faar ikke fred i sin grav, hverken middelalderens eller

antikkens, — og her er Carducci sikkert ophavsmanden; der forsøkes alle mulige kombinationer, medens derimot selve det poetiske uttryk og billede gjerne hentes ut av det kjendte arsenal. — Leopardi gjør sig selvfølgelig meget gjældende blandt de unge; deres stræben gaar ut paa at levere *«arte solitaria»*, og de higer alle efter titelen *«poeta malinconico e semplice»*. Nogen av disse hængehoder er under indflydelse av den franske symbolismes maner, som Giorgieri Contro, Francesco Flamini, A. Galletti. Der er andre, som selvfølgelig er under indflydelse av W. Whitmann og leverer *«liberi metri»;* det er ogsaa ofte litt bløte sjæle med murkne tænder, melodiske, *«con qualche puro accento di dolce stil novo»;* de bruker hyppig staaende homeriske epiteter. Her kan nævnes Garoglio, Adolfo di Bosis, G. Lipparini og frem for alle Annunzio. Disse er imidlertid allesammen Carducci's antipoder nu. Men det maaler hans indflydelse i italiensk digtning, naar det om dem alle heter, at de har brutt med ham. Han har vistnok ikke, han heller, formaadd at slaa fast urokkelige poetiske leveregler; men alle er nødt til at ta standpunkt til dem; hans skikkelse kløver strømmen.

Den Carducci utkaaret og satte høiest var Severino Ferrari, den lærde filolog og lyriker, som blev hans assistent i Bologna, men døde for et

aars tid siden paa et sindssyke-asyl. Der er imidlertid andre grener paa det store eketræ — og man har det indtryk, at den fælles saft i alle disse grener, og kanske ogsaa i grunden i den ovenfor nævnte retning som har brutt med mesteren, for en del bestaar i en vek, forfængelig drøm om det kommende national-epos, som skal besynge landets sidste frigjørelse. Jeg nævner blandt disse Romolo Quaglino (saffisk metrum), Vittori, som sukker patriotisk efter landstrimlen hinsides Adriateren, Guido Mazzoni, sicilianeren G. Piazza, nærmest vel ogsaa Francesco Pastonchi paa grund av hans renslige kjølige form, en sonettens mester, som jo spotter enhver rim-vanskelighet. Jeg skal ikke regne op flere elever, men blot fæste mig litt ved Giovanni Pascoli, tidligere professor i græsk i Messina, fordi han nu som selvskreven har overtat Carducci's post i Bologna. Han er familielivets og lands-idyllens digter. Og italienerne, som dog klager over at han i utrængsmaal optar dialekt-ord fra Romagna, sin føde-egn, i endnu høiere grad end f. eks. Annunzio — de nævner efter Carducci ham blandt sine digtere ved siden av Annunzio. Skjønt han har studert under Carducci, er dog hans digteriske fysiognomi vidt forskjellig, en spinkel og from og fredelig sjæl, som har lukket sig ind i den mystiske kontemplationens have og allerede er halvt indsovnet av blomster-duften; der er in-

gen trods; han er ikke orgiernes og glædens sanger; han er ikke længer endeløs i sin tragten. Et stykke voks. Og man behøver ikke at være profet for at forutse at saamegen følsomhet — «menneskelighet» og «pietá» — vil havne i kirkens skjød, om han faar leve længe nok, som tilfældet blev med Fogazzaro.

Alle lyrikeres fysiognomi bestemmes altsaa av deres forhold til Carducci; ingen kommer forbi hans arbeide for formen. Og dog er det mulig at Carducci ogsaa i literaturen øver mere indflydelse ved sin digtnings mandige holdning end ved dens form. Formen forlater de jo, — og Horats har kanske git digterne impuls for uigjenkaldelig aller sidste gang. Men de kommer vanskeligere forbi hans digtnings og livsførsels protest mot al utidig verdens-klynk, mot hængehoderiet fra overmenneske-puslingerne, — en protest som hos ham er et naturlig træk ved hans hedendom, ved hans had til al mystik, ved hans sky for al erotisk skrantenhet. — Og dette faar dobbelt betydning i et land, hvor der gaar saamange kunstnere omkring med veirende imitations-talent. — — —

Carducci er, som sagt, i sin form ingen folkets skald. Han er tvertimot aristokrat, og ikke let tilgjængelig for den ulærde og litet belæste. Dog er han ubestridt nationalskald.

Det er han heller ikke just blit ved at smigre det samme folk. Han har ligget i hyppig feide med

dets anseede mænd. Og i polemikken lægger han ikke fingrene imellem; sætte sig ind i motstanderens tankegang, som det heter, hvad der er de finere sinds nydelse — og svakhet i kampen —, det krav kjender ikke Carducci; og det allerede av den grund at han er for liten psykolog til det. Der er bare vitalitetens utadvendte kamplyst, animositet. Og han kan overfalde og mishandle selv den utvilsomt fortjente mand. Det er ikke sjelden en urigtig betegnelse, naar vi kalder disse sammenstøt polemik; han stiller sig nemlig ofte op og bare bespytter offeret med et utrolig drys av skjeldsord, og det kan stige til en utskjeldnings-akt, hvis make man nok skal søke; ialfald her nordpaa træffer man det vistnok sjelden utenfor smugene, baade hvad glosebruk og hvad utholdenhet angaar. Det er som svovel som fræser, uten at det vil ta ende; og han er herlig utilhyllet i sin mordlyst: der er ikke antydning engang til grid. Og hans kamplyst forsmaar de moderne korstogs-ridderes attituder, som «desværre, i sakens interesse». Det er ham en sand svir at skjelde ut, en graadig hjertens lyst, en fest, som om det var Catul selv.

Faa har vel gjennemprylet en hel nation som han. I den nævnte *Ça ira*-avhandling har han saaledes flere opgjør med sit folk, som det arter sig i øieblikket:

. . . denne nation som er fra igaar og allikevel i 30 sekler komplet har manglet idealitet, det vil si: de fædrelandssindede traditioners religion, og lyse og frygtløse bevissthet om sin egen kulturhistoriske mission — den eneste religion og den eneste bevissthet som sikrer et folk fremtiden. Men idealitet kan der jo ikke bli tale om, hvor mænd og partier ikke eier idéer eller utgir for idéer de smaa opblussende passioner . . . de smaa egeninteressers impulser, de smaa fordeles glimmer. . .

Og længer nede i samme artikel sier han:

. . . En nations idealitet bestaar ikke i det at hver lystig forening i parfumeri-branchen eller av fetevarehandlere, samlet for at gasterere, tror de ikke slutter festen rigtig uten de slaar paa telegrafen med en depesche til kongen — hvilken depesche i den stund og ved den anledning kommer til at si omtrent saameget som: «Deres majestæt, vi har spist bra, og nu er vi ved konjakken. Godnat!» — En nations idealitet, det vil si: fædrelandts religion, har til grundlag, som den ulmende glød, ialfald én realitet, eller flere: de lavere klassers skridtvise omdannelse og vandring op stigen imot det fuldkomne; en ordnet og sund utvikling av middelstandens økonomiske kræfter; et tankens aristokrati, et videnskapens, et kunstens, i en fornem dyrkelse av den i dyp forstand nationale genius...

Han raste mot folkemøte-syken, mot literære, videnskabelige o. l. banketter; han sa dræpende ting mot parlamentet. Ensteds kommer han med denne blodige haan:

... Og dog har aldrig kraften og begavelsen været hævet til skyerne i Italien som i disse sidste aar; og naar gaterne og pladsene i de 100 byer allerede nu

synes for faa og trange til mindesmerker over vor ærefulde fortid, saa er jeg stygt ræd for at selve gruberne i Carrara og Serravezza ikke skal ha marmor nok til monumenter over de nulevende storheter. Hver morgen faar jo solen muntre sig paa en ny stormands ansigt, som reiser sig til bruk, og forbruk, i dette eller hint parti, i denne eller hin klikke ...

Videre:

... Ved hver lang skygge vi ser glide forbi i nærheten av Capitol eller paa Signoria- og San Marco-pladsen, eller under Milano-gallerierne, eller i en landsbys smaagate, saa roper vi til hverandre: Se godtfolk, hvad slag de endnu lager her hjemme hos os! — Og saa husker vi ikke, at naar dverger kaster lange skygger, er det solnedgangs-tide ...

Og han resumerer sin straffepræken slik:

... Til en literatur og en retning uten tanker, til en regjering og en politik uten idéer, passer da ogsaa et liv uten overbevisninger ...

Naturligvis har en mand som Carducci været hen i politikken. Først gjaldt det statsformen, før 1870. Han var nemlig oprindelig monarkist, omkring 1859; men saa syntes huset Savoyen at røbe klerikale symptomer. Da blev han republikaner for landets samlings skyld: Rom skulde erobres! (cfr. f. eks. hans digt *Roma o Morte* — i *Levia gravia* — fuldt av trommehvirvler og opbud, samt det, trods lærdom, eggende *Dopo Aspromonte)*. Republikanerne blev imidlertid snytt for sin statsform, idet ogsaa her hin ring av verdens fineste forretnings-huse, kaldet dyna-

stierne, grep ind. Da Rom imidlertid blev indtat, var ogsaa frihetsverket fuldbyrdet og hans generations politiske drøm opfyldt. Carducci blev paany monarkist — og en motstander av de nuværende republikanere, som vil en føderativ republik; hans ode til Italiens dronning er likesaa stemningsfyldt som hans petroløse Versailles. Der er saaledes en viss sammenhæng i slingringen; ialfald er holdningsløsheten ikke resultat av nogen hestehandler-beregning. — Siden fik han da fingrene ind mellem døgnpolitikkens maskineri. Han stillet sig i et par valgkredser og holdt taler; man ser at han ikke er helt likegyldig for deres mottagelse blandt urvælgerne, idet han i sin utgave lar enkelte avtrykke med parentetiske indskud om effekten, som *(bravissimo!)*, *(viva Carducci!)*, *(fragorosi applausi)*, *(frenetici applausi)*. Han blev imidlertid paa grund av sin stilling som professor hjemsendt av kamret. — Siden er han jo svært ovenpaa; engang skriver han saaledes:

... Jeg ønsker ikke være minister, hverken i monarki eller i republik, jeg har ikke villet, og vil ikke, være deputeret, jeg er ikke, og vil ikke være, høvding eller tolk for nogensomhelst gruppe av nogensomhelst sammenslutning av nogetsomhelst parti, fordi jeg ikke agter at være tjener for dem, som kaaret mig, og talerør for dem som trængte tolk. Jeg ønsker være herr den og den kort og godt, uten epiteter eller adjektiver og med mindst mulige relativer ...

En anden gang er han endnu mere pompøs og kostelig, da han dementerer et utbredt rygte, at han skal ha skrevet et litet dramatisk arbeide med politisk sujet:

... **Jeg har tilbedt kunsten i saa mange aar og med saamegen respekt at jeg ikke fortjente den forhaanelse som ligger i at bli sigtet for en forbrydelse saa borgerlig triviel...**

Paa ett felt holdt han linjen: Italiens enhet stod over alt. Det er dog ikke altid lett ved hans eggende digte nu at skille ut hvilke har grepet direkte ind i begivenheterne her. Nogen er ialfald kommet post festum — og det blandt hans bedste, som jubel-digtet i anledning av Mentana-slagets aarsdag 1872 (i *Giambi ed Epodi*), da jo Rom allerede var i folkets hænder; ved *Il plesbiscito* er det likedan: «ta dine telte, fremmedkar! Dit rike er slut!» Og om det nævnte *Roma o Morte,* som er fra 60-aarene, fortæller han selv, at det blev stjaalet blandt hans ungdomsmanuskripter og offentliggjort — i 1883. Endel digte har vel derimot cirkuleret som manuskript mellem venner og kjendinger og saaledes kan ha øvet aktuel indflydelse; men der er vistnok her en væsensforskjel fra f. eks. Giusti's stilling: der levrer blod ved hans fædrelandsdigte; de har været med ved de historiske begivenheter, de er ingen poets repetition. I ethvert fald, de bedste historiske

digte Carducci har gjort og som vil bli staaende, som det oftere nævnte *Sui campi di Marengo, Canzone di Legnano* o. l., — de er blit til efter gjenreisningen. Men der er lagt skjæbne ind i dem: det folk som har faat dem i skjænk, eier en fane for kommende tider og ufødte slegter — et stort pant paa sin egen dunkle kraft.

Og allikevel føler jeg, naar jeg nu de sidste aar har iagttat folket i dets holdning til Carducci, at det dog ikke heller er her, som digter av disse sange, han har faat den store betydning for det: Det er selve skikkelsen som gjør sig gjældende. Man hylder ham nok som skald, og kamret bevilget ham omtrent enstemmig 12000 lire aarlig; man fælder nok ind marmortavler noget hvert sted til ære for den forhenværende «*poeta del maiale*»; man reiser nok rundt i byerne paa turné og læser op hans digte under øredøvende applaus; han kreeres nok til æresborger av landets kommuner: Det er dog selve skikkelsen Carducci, som virker og dyrkes. Det centrale i ham var hans makeløse livs-appetit, — og i et stort folk tør man være sig denne bekjendt, uten hykleri, ubeskaaret. Det var han. Han er derved det italienske folks billede paa dets egen levedygtighet, han er dets livsmod i person — han denne herlige hader av alle baktrapper, han med en aandskonstitution,

som borneret formaadde at bære sit midtpunkt uforflygtiget og uskadt tvers gjennem al den vældige paavirkning og efterligning. Og for utlændingen er det denne slags firskaaren vitalitet — den være litt larmende og utadvendt, som italieneres vis er — som er ynden ved Carducci, det henrivende.

Man saa for et aars tid siden eller vel det, hvad han virkelig var for folket. Han hadde dengang hat slag, og var syk og sengeliggende. Da ymtedes der at prester begyndte at faa sin gang i hans hus; der sivet ut rygter at ældre fromme damer, bl. a. en bigot slegtning av Milano-kardinalen, stadig holdt til hos den syke; og klerikale aviser visste at berette at Satan a's digter allerede vaklet i troen. Det gav et ryk i den oplyste almenhet, som gjenlyd av et stort folks samvittighet. Og man spurte i stor ængstelse: skulde presten snappe hans jordiske levninger? — han bigot som i Clitumnus-oden sang om presteskapet at det gjorde verden til en ørken, og «ørkenen kaldte de Guds rike»! Skulde alderdommens sidste time med ett strøk utslette et helt livs uforsonlige kamp? Skulde landet ikke forskaanes for synet av forraadnelsens styggedom? — Og journalisterne rendte ham for dørene, for at opfange hvordan det stod til med troen. Skjønt det jo i og for sig kunde være likegyldig hvad en syk 70-aaring, som efter slaget ikke længer lever,

men blot vegeterer, lægger sig til av nye anskuelser — man hadde jo hans livs verk —, saa maaler denne ængstelighet hans stilling i folkets bevissthet. Da kom ogsaa en dag hint trodsige kommuniké, som blev trykt i aviserne med apoplektikerens store, skjælvende bokstavskrift, — jeg har ikke teksten, men jeg tror jeg husker den rigtig: «Jeg lever som jeg altid har levet, uten vaabenstilstand hverken med prest eller Gud.» — Og det søkket lettet i alt folket.

Man har kaldt Carducci «folkets samvittighet». Det er mulig, det heter saa, naar éns vitalitet er saa stor at den ingen grænser kjender og kræver ubetinget albuerum for sig. Det er ialfald derfor at et stort folk takker ham; og dets taknemmelighet blir saa siden i olding-aarene hans samvittighet. I et ensomt land, blandt et litet grissent folk lærer selvfølgelig digterne sig op til at besynge den lykke at tilhøre et litet folk: sindene stimer ikke der; deres higen blir klok og de sætter sig ustanselig kun de korte maal, som kan naaes; hvem synger der: Den lieb' ich der unmögliches begehrt? De digtere er ialfald faa i et litet folk. De er yderst faa. De er der omtrent ikke. De utsætter sig for det lille lands smaa borgeres latter. Det kan saamen ogsaa godt være, det er en lykke at tilhøre et litet istedetfor et stort folk, — for borgerne, og en rigtig god skole for forretningsmanden; det kan godt være, at det

ikke er hans forbandelse, at hans fantasi indskjærpes angsten for alt hvad der er hinsides hans fingres rækkevidde. — Og dog er det det andet, som er et stort, vitalt folks frie, uhemmede røst; der spør man: men hvorfor skal digterne ogsaa bli kræmmere? er det maaske ikke netop derfor de er digtere, at de skal tro grænseløst? der blir altids en brøkdel fornuftige regnekunstnere igjen for det: Den lieb' ich der unmögliches begehrt! — Det store vitale folk takker en slik digter. Og dette samme folk skjænker ham tilbake i fulde maal paa hans livs aften, hvad det fik, og fylder ham med sin evige livs-aande, med overflødighetsfølelsen i folkesjælen, med styrke til at bære dagsverket uskadt tilende, saa han, fuld av selvkritik, hvithaaret og saftløs, trækker sig frivillig tilbake, og venter sin opløsnings slut, ordknap og stolt. Og folket, hvergang de hører hans navn nævne, smiler; og smiler overbærende ved al den uret han har begaat — et deilig morssmil over en vilter søns streker. Se, dette er det misundelsesværdige ved at være stor mand i et stort folk: det store faar støtte til at ældes med anstand, uten vimset puslinge-bekymring for sine spors utslettelse. —

Hver sommer de sidste tyve aar søkte Carducci op i Alperne ved Como-sjøen, til omegnen av Spluga-fjeldet, hvorfra han ogsaa, som nævnt, har et av sine sidste digte, en panteistisk elegi. Han gik

sine ensomme turer der oppe; man saa hans hvite, firskaarne skikkelse sitte mut paa utsigter og stirre utover landet, selv en storslagen illustration til slutningslinjerne i *Il bove:*

E del grave occhio glauco entro l'austera
dolcezza si rispecchia ampio e quieto
il divino del pian silenzio verde.

Han kunde sitte timevis og stirre, i den senile, vegeterende hensunkenhet — netop den naturlige vei for en saadan skikkelse imot opløsning. Sidste sommer magtet han ikke dit op. Han er faldt for naturens alders-grænse. Faldt heller ikke for noget andet, trækoksen fra Maremma.

(1906)

NOVELLISTEN FRA CATANIA

I

Giovanni Verga har skapt billeder av italiensk liv som vil staa gjennem tiderne. Naar der engang blir spurt efter hvad nyt og originalt italiensk skrivende kunst har skapt den første mandsalder efter gjenreisningen, saa blir tilvisse Verga's navn først at nævne; forsaavidt er han i digtningen hvad den nylig avdøde Segantini er i maleriet. Den italienske literatur i øieblikket, det er Verga. Ikke fordi han saa overvældende har optat sine samtidiges sind. Ikke fordi han er en stor aand engang. Ikke fordi han er en rik fantasi heller. Bare fordi han er egte; bare fordi der er intim gjenspeiling av særeget folkegemyt i hans kunst.

Men det er likesom det som er den sjeldneste egenskap i italiensk moderne kunst. Og det kan ha mange grunde. Selv om man gaar ut fra at folket i og for sig som race betragtet, er kunstnerisk begavet, saa har der været ydre omstændigheter nok til at hindre utviklingen eller til at føre smaken paa avveie. Siden renæssancen's brusende kunst er der egentlig ikke skapt nyt, og det er

ikke bare fordi folket gjennem den fornyelse hadde sat ut av sig hvad det eiet av kunstevne. Der har det sidste aarhundrede blandt andet manglet økonomiske, men fremfor alt politiske forutsætninger for en alsidig kunstutvikling. Folket hadde, især fra 1800 av, et stort og sterkt dagsverk for sig, den nationale samlings, og følte det ved hver aandsutfoldelse. Man ser i grunden virkningen herav hurtigst ved et blik paa lyrikken. Alfieri rager ved aarhundredets begyndelse op blandt disse samlende aander, for hvem kunst ikke er til for kunstens skyld, men for at opflamme og for at præke pligtens bud likeoverfor statsenheten; han søker i sine tragedier at avstive folket til selvforsagelse og almenaand; der gaar en storm av patriotisk patos og frihetspassion saa vældig at den blaaser bort al erotik, der findes f. eks. ikke kvinder i hans hoveddramaer *Bruto Primo* og *Bruto Secundo*, hvorav den ene handler om farsfølelsen i konflikt med fædrelandsfølelsen, den anden om fædrelandsfølelsen sat op mot sønnefølelsen, idet Cæsar viser sig at være Brutus's far. De naturlige følelser ofres paa statens alter uten lefleri eller prutings-mon. — Vi ser en menneskealder senere, hvor selv et individuelt anlæg som Leopardi føler det samme dagsverk gjennem sit skjøre livsmod, saa hans lyrik løper ut i hektiske hymner til det forkrøblede fædreland. Og naar man fra 40-aarene læser

Giusti's etsende vers og viser, saa er det den samme nationale bølgegang som hos Leopardi; men nu er versene bare mer kortpustet i rytmen, for nu er man saa spændende nær handling. Overalt er det digteriske gemyt optat av den nationale personlighet, ikke av den individuelle, og dette, mener jeg, er en egenhet ved den italienske digtnings historie i nutiden, som har bidraget sit til at hindre virkelig nyskapning. Selv welt-schmerz-naturer fik ikke sitte i fred under sin sørgepil. — Da derfór samlingsverket var tilende, og enhetsbegeistringen hadde gjort sin gjerning, og sindene var oplatt for det individuelle livsindhold, saa fandt dette uttryk i Carducci's arkaiserende hedendom, som er egte nok og følt nok, for Carducci er i livsførsel en like fuldblóds hedning som Horats, men den er uten de fine nuancer; og den er uten originalitet i form, ti der gik han tilbake til den klassiske storhetstid og laante.

Men det har, i mine øine, paa den anden side hat sin fordel at digtergeniusen opover det forrige aarhundrede saa ufravendt stirret utad paa folkets gjenreisning; det har vistnok holdt den litt flat, men det har holdt den sund ved sin utadvendthet, fri kóntemplativ lummerhet, fri uklar og taaket tvil. Det oprevne digter-jeg har i fædrelandets forkrøblede kaar til alle tider fundet det paatagelige og konkrete og det klargjørende

billede av sig selv, og skalden kom til at synge om det istedenfor om sit eget syke hjerte. — Det er i grunden fordærveligere i sin virkning, det som kom efter: turiststrømmen med sin smak og sit guld, amerikanerne, englænderne — misserne! Især er dette gaat ut over den bildende kunst; man behøver bare følge en gate i en italiensk storby og se paa den salgbare kunst, som utstilles i vinduerne, for at begripe ødelæggelsens vederstyggelighet i al dens bredde. Jeg kjender blot til et par kunstnere blandt de senere, som ikke har bøiet knæ her, og blandt dem er maleren Segantini. Men heller ikke den digtende kunst er gaat fri utenlandsk paavirkning; d'Annunzio er et eksempel — i kunstnerisk vankelmod som en viftende vimpel for tidens literære vinde.

Verga staar forunderlig utenfor disse paavirkninger. I den ovenfor antydede national-literære utvikling er det nord- og mellemitalienske digtere, som har ført ordet. Verga derimot er fra Sicilien, en ø hvor de forskjelligste racer opover aarhundrederne har blandet sig, — som blev utsuget og mishandlet allerede i den klassiske storhetstid, saa den den dag idag bærer merker efter den grassering, en ø uten egentlig større andel heller i den nye enhets-begeistring, en ø som ifølge folkegemyt og fortid i grunden ikke ligger saa litet for sig selv. Jeg paastaar ikke at det har

reddet Verga. Men det har ialfald bidraget til at redde ham og sikre hans digtning en individuel utvikling. Og hvad den anden fristelse angaar, tørst efter Europa-berømmelse, saa synes han at være ganske fri den, eller ialfald være kureret for den; han gjør ikke reklame eller foretar forretningsreiser til Paris, for at naa ind i Sarah Bernhardt's salon. Europa-berømmelse er ham likegyldig, naar han staar likeoverfor sin kunst. Selv blandt sine landsmænd er han derfor helt stillet i skygge for de smaa digtere, eller endog u-digterne, som bare kan kunsten at gjøre blæst, og hans navn træffes omtrent ikke i tidsskrifterne. Ser man paa oplagene av hans bøker, saa er det de daarlige som naar op imot sneset. Jeg skrev til ham engang for at faa et par tørre data vedrørende hans arbeider; dem sendte han bered-villigst, men der stod tillike ensteds i brevet: jo mindre én snakker om mine ting, des bedre liker jeg det. — —

Det er likesom der er to Verga'er i hans bøker, to strømninger som lange tider glider jevnsides og vil ha hver sin form. Og det er dette jeg vil vise i følgende rids, spillet mellem de to strømme, den indre psykologiske vindelgang, til han naadde frem til det som vil bevare hans navn for eftertiden.

Giovanni Verga er født i Catania 1840. Hans første bok er *Una peccatrice*. Den kom 1866; han var altsaa da en 25 aar. Det er en historie om

kjærlighet, om dens fortærende brand og om dens lede: En enkes eneste søn, en fattig student som skal op til eksamen, ser en dame paa gaten, og kjærligheten fænger i ham, slaar tilsidst ut i rent fysisk syke. Men den skjønne, en gift komtesse, som hver dag fordrer et parfumert bad til 10 frcs., likesom damen hos Musset i hans *Confessions,* har allerede en elsker. Studenten sitter nat og dag paa en bænk utenfor hendes villa, utspeider hendes vaner og hvem der kommer paa besøk, i syk tørst efter at la sig pine — en lignende situation som den i Musset's verk. Men saa river han sig løs fra bænken, kaster sig ind i et vildt liv for at døve sig, søker ut blandt gatens pøbel; og her er der av og til en naturalistisk kraft i skildringen, f. eks. av maskeradeballet hvor han tilsidst skriker paa en folkedans istedenfor den aristokratiske vals. Hun reiser til Napoli; han reiser efter, lager et drama som gjør lykke. Derved vinder han hende, og hun forlater sin greve. De lever i overmaal av lykke ved Napoli's herlige golf, flytter saa tilbake til Catania med sin elskovs-rus. Men her viser hans kjærlighet sig at være sprød og skjør: mandens liv er nu engang ikke udelukkende kjærlighet; — vi maa ialfald gaa ut og se folk, sier han. Og saa begynder hendes uro og skinsyke mot hans slegt og venner. Det hele slutter med hendes fuldstændige erotiske ekstase; hun tar opium og dør. Han

ender som en fillepoet, som paa bestilling lager fødselsdags-digte i provins-byen.

En bok, som idag er uten særpræg mer. Ikke engang glosevrimlen er der, som i hans senere verker, ingen egenartet nuance at fornemme i sprogets bruk. Der er ingenting længer ved den bok, som vil sikre den selvstændig liv i literaturen; kanske det ikke er Verga's skyld alene, men heller den uendelige række fortællinger og dramaer over lignende emne, som har forvoldt det. Idag virker den ialfald avlægs. Den virker saa ogsaa i det rent ytre, som er den tids roman-skablon; den er tildels stillestaaende, der er uendelige indledninger; han snakker til den «velvillige læser» og bruker «vi»; der er en mystisk beundring for helten, en kultus som indhyller ham med samt hans psykologi i eventyrets taake — han er ædel, ulykkelig og ædel! forfatteren følger ham saa ustanselig like i hælen, at han aldrig faar set ham i perspektiv. Og der er barnagtig beundring for heltinden, som hun teatermæssig blir anbragt under presentationen for læseren. I det hele, et ytre apparat som det holder sig den dag idag i den kunstsans som mættes gjennem avis-føljetonerne. Og der er delvis i lidenskapens utbrud en retorisk langtækkelighet og sentimentalitet som hos en Dumas.

Saadan virker boken idag. Men for at være helt retfærdig maa man selvfølgelig se den mot

dens samtid. Endog for den kan den imidlertid ikke ha bragt noget større nyt. Der ligger nemlig fransk læsning bak; det er en bok falden under Musset, om ikke direkte, saa gjennem slegtled. Men paa dette omraade, i den literatur som fulgte ovenpaa *Confessions d'un enfant de siècle,* er jeg for litet bevandret til i tilfælde at paapeke de specielle paavirkninger; jeg ser kun at *Una peccatrice* i sidste instans skriver sig fra Musset's verk, han er bundet av typen i den. Det er dens *«désenchantement»*, som gaar igjen. Over situationer og skikkelser ligger det sentimentale graaveir, hvori konturer ikke skimtes tydelig, en farvetone som er det romantiske gemyts usvikelige kjendetegn og som ikke har udelukkende med literaturhistorikernes baaser at gjøre, men kan brede sig i de mest «naturalistiske» forfatteres bøker (f. eks. hos Hans Jæger). Den tilhører romantikeren, naar han skyter hammen, naar desillusionen er inde og begravelsen foregaar. — Der er den samme desperationens patos i Verga's bok som hos Musset; folk gaar livstrætte i skodden, — og der er paa samme maate nogen kloke, som holder lange taler om livets tomhet eller tilgjort kyniske forelæsninger om materialismens nødvendighet. Jeg har ogsaa ovenfor antydet situationer som er de samme.

Men denne bok er likefuldt personlig følt. Der er forherligelse av hans fødebys natur, om bil-

ledet ikke just er saa tændende og egenartet; det er C a t a n i a, byen ved Middelhavet, en sydlandsk, sort sommeraften; der er musik paa spasergangen langs stranden; det dingler og skjælver i lygtelysene, som hænger inde mellem træerne:

. . . Det var en av hine fortryllende aftener, som man tilbringer ved disse Middelhavets kyster, — hvor havets glatte og umaadelige speil, der maanens bløte og fredelige straale kaster skjælvende gjenskin, synes at tjene som ramme for det muntre og livfulde billede, som kryr forførende der inde under træerne . . .

Men især ser jeg et personlig moment i skildringen av hovedskikkelsen, manden «med arabisk blod i andalusiske aarer», som det heter, i den sterke betoning av hans f ø l s o m m e n a t u r e l, av hans mottagelighet for denne verdens støt, som stundevis avløser det spanske ved ham, den overmodige selvfølelse; i dette svaiende er der for mig et vagt rids av digteren selv.

Der er én ting til som tyder paa, at boken indeholder lidelser som er gjennemlevet. De hovedtræk nemlig, de staaende situationer, som senere gaar igjen hos Verga i hans verker fra denne ældste, mindre selvstændige utviklingsfase, de findes her i grunden samlet; Verga er ikke opfindsom. Og ogsaa skikkelserne, som de senere træffes, findes her i hans første bok. Der er e r o t i k s o m f y s i s k s y k e; her nævner jeg *Storia di una capinera* (1874), hvor en ung nonne blir forelsket i en mand og fortæres like til døden; eller

jeg nævner romanen *Eva*, en pinefuld historie om mandens skinsyke likeoverfor en feiret danserinde, men som ellers i saa altfor meget ligner *Una peccatrice*; hun forlater tilsidst kunsten for hans skyld; saa kommer kummeren, de gnislende sammenstøt, bruddet; han sulter, mens hun kommer over paa rike hænder; da trøster han sig hos andre, men saa blir h u n skinsyk — en sirene som holder ham fangen og utsuger ham uten at elske; det ender med hans brystsyke og død. Det samme graaveir i resignationen; h a n er her en skikkelig kunstner, med idealer og geni, som tidens kjøbmandsaand ikke paaskjønner, og gjør i begyndelsen samme figur blandt varietéens stjerner som Rastignac blandt kokotterne i B a l z a c's *Père Goriot*. Endóg saa sent som i novellerne ligger folk tilsengs for ulykkelig kjærlighet, f. eks. i *Drammi ignoti* (i samlingen *Drammi intimi*, 1884), hvor morsfølelsen og erotisk følelse tørner sammen; den unge datter er syk av kjærlighet til morens ven. Romanerne *Eros* (1875) og *Tigre reale* hører til denne litet egenartede fase og har samme ensformighet i fremstillingen av den erotiske tiltrækning, selv om man kjender Verga igjen paa stilen, i den underlige blanding av oppiblende sentimentalitet og fremstormende energi, hvor man stundom endog ser glimt av hans store evne til at bygge fyndig og i sprang, naar handlingen blir sterk. I *Eros* synes forfatteren endog

selv at ha gaat træt i passionens fortumlede jag. Scenen henlægges i disse romaner gjerne til byer nordpaa; de foregaar i Milano, i Firenze osv.; men den forelskede mand vil altid gjerne være fra Syd-Italien.

Maskerade-ballet spiller en fremherskende rolle som staaende situation i denne fase. Jeg nævner f. eks. av samlingen *Novelle* karnevalsinteriøret fra Catania (i *La coda del diavolo*) eller sammesteds i novellen «*X*», hvor ogsaa kjærligheten leker i karnevals-dragt; eller jeg nævner novelle-samlingen *Per le vie*, med motiver fra fattigfolks kaar i en storby (specielt Milano); der er én, *Al veglione*, hvor det overgivne bakkanal bruser indenfor i teatret, mens proletariatet og gatens nattesværmere staar som de smaa hunder utenfor vinduerne, og længes ind til ædelstener og de nøkne barmer. Fra først av utnytter forfatteren den staaende situation for at bygge op en skjærende motsætning, den mellem en krympende sjælesmerte og en larmende fest, hvor alle slaar sig løs, men efterhaanden vækker situationen hos forfatteren ogsaa syn for motsætningen i livskaarene, for klasse-forskjellen, for uretfærdigheten i samfundet. — I denne stadige tilbakevenden til denne situation er der i mine øine fra først av ogsaa noget personlig og oplevet.

Men ved fremhævelsen av denne staaende situation er jeg ved hans staaende skikkelse, den

forulykkede kunstner, oftest poet. I *Una peccatrice* og i *Eva* var han hovedpersonen. I novelle-samlingen *Vagabondaggio* har han flere fortællinger over det motiv. Der er en, *Il maestro dei ragazzi*, som ved sin stille saarhet virker som man var like ind paa Verga selv: det er en historie om forhutlede digterbegavelser eller digter-tilbøieligheter. Han er lærer i en smaaby og bor sammen med sin søster, som engang har elsket en egoistisk poet, for hvem kjærligheten bare var artisteri; han er blit pedantisk pebersvend, som trods de kummerlige kaar har sine serafiske forlibelser — «*eterno cercatore del amore*» — og skriver digte, som den literære søster beundrer. En rørende historie om to i kjærlighet skuffede, skrumpede hjerter, som ikke længer selv evner at føle smerte. — Han behandler i grunden det samme emne fra *Vagabondaggio* i den litt sentimentale novelle *Artisti da strapazzo* (kunstnere som sliter i det); her er det kafé chantant-personalet paa en tredje klasses bule, hvor hovedpersonen er en dame uten stemme, uten skjønhet — hendes ydmygelse og smertefulde resignation, som ingen lindring kjender, denne langsomme synken; men ogsaa den skisse er isprængt med dom over publikums smak og kunstens kaar. — Der er ogsaa en i *Per le vie* (*Amore senza benda*); her er hovedskikkelsen en gut, som danser ballet og blir komtessernes ven,

mens hans egen kjærlighet, en fattigpike, frister en noget lignende skjæbne som hun i *Vagabondaggio.* — Det samme pinlige emne har han i *Novelle (Primavera)* — der er det en fattig musikus og hans enstonige historie; der er den samme haabløse længsel mot rigdom og overklassens kaar, som kan gjøre livsbegjæret til virkelighet. — Og i *Don Candeloro e compagni* har han skrevet en hel roman over disse «*artisti da strapazzo*». — Dette motiv har simpelthen besat Verga. Og d e r i ser jeg noget personlig, ikke i formen; der pibler noget saart i hans eget sind, naar han skriver om kunstens kaar, — ved den knækkede poet som pusler halvsløv med vers i en avsides provinsby, ved dette aldrig at naa frem til ledende stilling, til den kunstens suveræne selvfølelse; den skikkelse har, i sine smaa nuancer, sat en bred stripe efter sig i Verga's digtning.

Dette er de staaende situationer og skikkelser som jeg finder det nødvendig at nævne fra de arbeider, hvor han færdes paa strøket i storbyerne og i bakgaterne. Der er mange andre; Verga er, som sagt, ikke opfindsom, naar det gjælder at variere. Han vil saaledes gjerne, trods det er i syden, la den ulykkelige elskov vandre om i gaternes sneslaps (f. eks. *Eva* og *Novelle,* IV). Og han arrangerer med situationer, som han har fælles med andre digtere, f. eks. i den nævnte skisse *Primavera,* hvor to elskende følges til jernbane-

stationen: kjærlighetens stille død paa den larmende perron; blandt mange andre har Carducci denne motsætning i et av sine digte. Men disse tilbakevendende træk springer jeg over, fordi der ligger saa litet personlig bak dem. —

Verga har famlet i aarevis, før han fandt frem til sit felt, den sicilianske bondenovelle. Men ogsaa efter at han har fundet sig selv, er der stygge tilbakefald. Verga har i længere tid bodd i Milano, Italiens største fabrikby, hvor bakgaternes liv er glædeløsest og haardest. Og de aller fleste noveller, han har gjort, henter motiv herfra; blandt disse findes ogsaa en hel del, som er hvad jeg kalder tilbakefald, og derfor nævner jeg dem her. Jeg har allerede i en anden forbindelse nævnt flere av dem; samlingn *Per le vie* bestaar næsten udelukkende av dem. Der er det fattigfolks bleke, aarelatte livsmod han skildrer, bakgaternes larm hvor der stundom gaar fine stille mennesker med oprindelige følelser og sanser, og bukker under. Det er de tæringssyke (*Per le vie*, VIII og XI), selvmorderne (XII samme samling), det er slagsbrødrene og nattesværmerne paa de laveste svire-buler (VII), det er fattigmandens datter, som tilsidst gaar ned paa gaten og lar sig betale for sine kjærtegn (II og X) osv. Det er *«l' esistenza scolorita e uniforme»* (uten farve og enstonig) som hans øie ser. Og hans skikkelser føler det farveløse selv; de kal-

der livet *«una vitaccia da cani»* (elendig hundeliv). Det er en skildring av livet som det glider; der er resignation og graaveir, og ingen sol skinner. Der er ikke plads for indfald eller kast. Der er ikke en gnist komik, for det tilhører ikke emnet; og der er ikke en blunk humor, for det tilhører ikke sydlændingen. Og naar skikkelsen er av overklassen, saa er det gjerne en blaseret, som driver dank og kun pønser paa hvorledes han skal finde avveksling (*«fuggire la noia» — Novelle, V*). I den sidste i *Vagabondaggio — Lacrymæ rerum* — er grundtonen truffet; det er en kort skildring, hvori han ser menneskelivet under billedet av en leilighet, der folk idelig flytter ut og ind — han staar utenfor og ser blot skyggerne paa gardinet; i literært arrangement, og ogsaa i indhold, staar den nær den første i *Per le vie — Il Bastione del Monforte* — hvor livet sees under billedet av en spasergang med sit triste menneskemylr, som er hverandre fremmed i sine sorger, og heller ikke kjender sin egen skjæbne. Der er Verlaine's kjølige høstsørgmodighet over disse to skildringer. — Men selv hvor der til kjærligheten i disse noveller kommer drap, er det likesom blodet allikevel ikke rinder hett.

Verga sliter sig fremover i en slags medfølelse, og dumper op i sentimentalitet — kunstneren har likesom ikke fundet eller forsonet sig med

formelen: at livet ødsler! Av og til kan han da minde om sin franske jevnaldrende kollega Daudet; men han er uten dennes betændte søtladenhet. Der er i det hele ved Verga's kunst ikke én trevl bedærvelse; man ser det tydeligst ved hans behandling av erotikken, hvor der er sydlansk sundhet i sanseligheten; han griper beruselsens moment, og han dvæler ikke, som Zola gjør det, lik en frosk i et grønskegrodd dike.

Alle disse skisser fra by-milieuet er, som sagt, sørgmodige, delvis pinefulde, stundom ogsaa med en sterk social tendens gjemt, forsaavidt de viser underklassens sunde passioner, dens usvækkede naturinstinkter. Men de griper ikke allikevel, de interesserer ikke, fordi skikkelserne er saa éns: de likesom er ikke til for at gripes, eller holdes ut fra hverandre. Skildringerne er uten personlig særpræg. De ældre russere har det gemyt, som skal til for at hæve de smaa enstonige skjæbner op i rang med de store; allerede det italienske sprog lægger jo hindringer i veien, hvor det gjælder at forlene tegningen med den særegne lubne mildhet i konturerne. Tydeligst kommer Verga's vanmagt frem i situationer som i *Drammi intimi*'s *L'ultima visita:* Det er en dødssyk frues sidste øieblikke; en forhenværende elsker kommer blandt de andre paa besøk ved sykesengen for at si det sidste farvel. Den korte skildring er tilstrækkelig for at vise

os, hvor grundig den slags klikker for Verga. Eller for at se ham paa et andet felt kan man f. eks. læse den korte skisse *Il come, il quando ed il perché,* optat i novellesamlingen *Cavalleria rusticana,* en elskovshistorie fra en by i Nord-Italien, hvor en elskovs-lek skildres i sin begyndelse mellem en mand og en andens bortløpne frue, som t r o r at hun ikke elsker sin lovlige mand; det viser sig efterhaanden at hun elsker ikke den nye, og det hele blir ikke til noget. Man blir her forstemt ved at se digterens behandling av erotisk vankelmod — dette gode og høist moderne motiv; det er uten duft, uten det fine skjær, uten nuancerne i det sjælelige spind. Naar han færdes i stor-byerne eller i de høiere klasser, saa er han ikke synderlig betydelig i sin karaktertegning; hans skikkelser fra den periode staar ikke overvættes levende for os, allermindst de indfiltrede karakterer. Og han ser i grunden bestandig de samme mennesker; han fornyer sig ikke. Det gjælder endvidere om denne store gruppe romaner og noveller at de omtrent alle er s k i l d r i n g e r, at de er g l i d e n d e, uten intensitet, uten gnist og skarpe glimt, uten et uvisnelig billede. Det gjælder om selve utførelsen, hvad han etsteds sier om sine skikkelser, at de er mere eller mindre farveløse og enstonige.

Men det er ved næsten alle disse skikkelser og især i novellerne ett fællestræk, hvori Verga selv

stikker: det er deres hjemløshet, deres samfundsløshet.

Og der er én ting til som stadig vender tilbake i denne fases digtning, — som mer end noget har hat betydning for hans utvikling ind i det nye spor: det er hans kjærlighet til siciliansk natur. Det er Trezza-kastellet hans unge fantasi fra først av har søkt mot; det rager op over stranden og havet. En nat med urolig himmel og hav efter storm sitter allerede heltinden i *Una peccatrice* der og skriver om sin elskede det uendelig lange brev:

...Derhenne, gjennem mit aapne vindus forhæng, som i disse sidste dage har hængt og slaat i høststormen, ser jeg den antikke kolos, imponerende, streng og stor i sin poesi, av den gamle kastelruin, der den hænger utover havet fra sin knaus med vældige, revnede mure, hvor uglerne skriker mellem ginstrebusker, som det vrimler av derhenne; og muren tegner sin brune vælde mot denne gjennemsigtige himmel, hvorpaa den henrivende maane straaler. Jeg sitter her med dette umaadelige, lysende hav, som paa denne avstand synes rolig og let kruset, men brummer med sin mægtige røst nede i avgrunden, som omgir kastellets fot ...

Det samme sted gaar igjen i *Novelle*, nemlig i *Le storie del Castello di Trezza*. Det fortælles at borgen er fra Aragoniernes tid, at det spøker der; en frue har engang kastet sig utfor berghammeren, lyder sagnet, og gaar igjen. Men i virkeligheten er hun flygtet fra manden, og da

baronen gifter sig paany, kommer hun tilbake paa natlige besøk; men en stormnat stikker han det, han trodde gjenfærd, ned — og dræper sin kone. Her er altsaa et egteskapsdramas vilde virkelighet bak den pragtfulde spøkelseshistorie. — I *Fantasticherie* (i samlingen *Cav. rustic.*) vanker forfatteren der paany, og stemningen er i grunden den samme som i hans første bok; men nu er der kommet til en sterk følelse av selvopgivelse ved at bo i denne «ukjendte avkrok av verden», som det sørgmodig heter etsteds: *Non capisco come si possa vivere qui tutta la vita* (jeg begriper ikke hvorledes man kan leve hele livet her). Det er det indestængte og fattigslige ved livet der, han nu føler; han faar likesom for første gang øie paa fattigfolket, som klamrer sig som østersen til berg og skaarer under kastellet med den eventyrlige storladne fortid — det som han siden har behandlet i sin store roman *I Malavoglia.* — Og i *Festa dei morti* (i *Vagabondaggio*) vender han igjen tilbake til den samme natur; her fortælles der om en gammel kirke, hvor ingen kan trænge ind, — med en udaad i sit skjød, og hvor ifølge sagnet skeletterne rører paa sig allehelgensdag og det «gliser i de tandløse munde av haanlatter over alle menneskelige ting» (*con ghigno beffardo di tutte le cose umane nelle bocche sdentate*).

Jeg slutter behandlingen av denne fase i Ver-

ga's utvikling med dette kastel, fordi der i hans forhold til det ligger saameget av hans livssyn gjemt. I dette kastel har Verga's romantiske fantasi været tilhuse gjennem tiderne; dets sagn, dets formationer har næret hans unge sind, og dets natur var siden den bakgrund, hvorimot bebegivenheten i hans første bok tegnet sig. Han har været en fremmed fugl i de larmende fabrikbyer der nord; den hele tid sat der noget og vinket paa ham.

Ti dette kastel er intet literært apparat.

II

Giovanni Verga flyttet ut av fabrik- og storbyernes bakgater, hvor han hadde vandret omkring som en fremmed. Hans kunst vendte hjem i den sicilianske bondenovelle og skapte det uvisnelige. Og den hjemreise skedde ikke i kraft av en almenliterær retning, men den hadde sin egen indre psykologiske grund; den skedde som en naturlov, efter aars famlen og i tørst. Han reiste sig i trang efter at naa ut av sentimentalitetens graaveir. Og det nye, som nu begyndte, i den friske intime samfølelse med siciliansk natur omkring Ætna, det var at han igjen saa viljer; disse omgivelser bidrog til at gi ham nøklen til menneskene paa en ny maate, de vækket og bragte til utfoldelse hans storslagne evne til at hitte frem det impulsive. Det er menneskedyrene

han finder, de som besættes av én følelse og handler i blinde, de som har den hele primitive hadets og elskovens ret i sin vilje. Han selv gjør i sin kunst som helten i *Peccatrice:* skriker paa en folkedans istedenfor den aristokratiske vals; han dukker sig ned i en provins, hvor han er opvokset og grodd sammen med natur og folk. Han skriver ikke dialekt, skjønt sproget sterkt præges av den; dialekten brukes i Italien som regel kun til skjemteviser og løier og lystspil. Men han bruker en vrimmel av nye levende ord, som stundom kan gjøre læsningen for en ikke-italiener svær nok.

Allerede 1874 var Verga paa hjemvei, *Nedda* i samlingen *Novelle* er vistnok hans første bondenovelle; den handler om kvindelige oliven-høstere ved en forpagtergaard i Ætna-skraaningen, der de kryper under tak for regnveiret og holder maaltid; og i dette milieu plantes Nedda, hvis lemmer er blit uformelige av slit og hvis træk er vansiret av savn, med sin landsens kjærlighet, enkel og fyndig og skjær og sund. Hun blir med barn; men faren dør ved et ulykkestilfælde, før de kan giftes. Og barnet dør av savn; moren knæler ved den lilles lik: «O hil eder, alle I som døde! Hil dig, hellige jomfru, som tok dette lille væsen fra mig, saa det ikke skulde lide ondt som jeg!» — Et rystende billede av siciliansk landsens liv, av arbeiderkaaret under malaria og elendig dagløn.

Men den novelle har endnu litet av den nye fases

særpræg. Skikkelserne ligger endnu under i kampen; deres ansigt har det samme hjælpeløst knugende uttryk som hos bonden paa Bastien Lepage's malerier. Og Verga skildrer endnu.

Det nemlig, som i ydre og indre form særtegner den nye fase i Verga's utvikling, er knaphet. Han skildrer ikke livet længer som det glider; men tegner i sprang. Og det er i følgende novelle-samlinger dette særpræg tydeligst træder frem: *Vita dei Campi* (1880), *Novelle rusticane* (1883), *Drammi intimi* (1884) og *Vagabondaggio*.

Da i novellen *Cavalleria rusticana* den bedragne egtemand, mulæseldriveren, har faat fuld besked, sitter den anden, Turiddu, med sine venner paa osteriet paaskeaften. Mulæseldriveren kommer ind:

Har De nogen besked til mig, Alfio? sa han. — Ingenting, Turiddu. Det var bare en stund siden jeg hadde set Dem, og jeg vilde gjerne snakke med Dem litt om den tingen De vet. — Turiddu hadde straks budt ham sit glas vin, men Alfio skjøv det fra sig med haanden. Da rettet Turiddu sig og sa: Her er jeg, Alfio! — Mulæseldriveren la armene om hans hals: Vil De imorgen møte op i fikenkrattet ved Canziria, saa kan vi snakkes ved om den tingen. — Vent mig paa storeveien ved soleglad, og saa gaar vi sammen! — Ved de ord vekslet de undsigelseskysset. Turiddu klemte mulæseldriverens øre mellem tænderne, og paa den maate gjorde han høitidelig løfte om ikke at utebli ....

Paa denne enkle vis avtales tvekampen paa liv og død.

Eller man kan ta for sig den sjette novelle i *Vagabondaggio (Segno d'amore)* hvor ogsaa den forsmaadde og den foretrukne slaas om kvinden: den samme stilfærdige invit til kamp paa liv og død! — det er som det gjaldt at tømme et bæger vin sammen. Og hvor er ikke her skildringen av duellen betegnende! Han dvæler ved forberedelserne; man ser folk samle sig i osterigaarden, men han springer over selve duellen; man hører bare noget derinde, og saa gaar der nogen ut litt efter, en skamskaaret blir baaret forbi. — Eller den niende novelle i samme samling, *Il bell' Armando,* historien om barbersvenden, som har giftet sig og karnevalsdagen støter paa sin fordums veninde forklædt: samtalen og saa hendes dolkestøt — den korte, likesom likegyldige avstand fra ord til handling, knapt antydet, næsten henkastet! — Verga's fremstilling blir springende som en gammel middelaldersk ballade.

Og sammen med denne stilistiske egenhet hører hans store evne til at begynde en novelle, til at hensætte én midt i handlingen. Jeg nævner f. eks. av *Vagabondaggio* den fjerde novelle — *Festa dei morti* — eller *Un processo,* eller av *Drammi intimi* den forfærdelige fra Nord-Italien som heter *Tentazione!* — en historie om en forbrydelses tilfældighet. Jeg nævner her ind-

holdet saa vidtløftig, fordi det tillike gir Verga's sjeldne blik for passionens første tilfældige spire: Tre unge mænd er en søndag paa landtur sammen for at more sig uskyldig, spiller bocce, spiser paa et osteri, blir forsinket, saa de ikke naar sidste sporvogn og maa gaa tilbake; og paa stien møter de en bondejente og faar det lystige indfald at snakke til hende; hun er knibsk og svarer ikke; de faar den kaate indskydelse at erte hende, trække hende i skjørtet o. l. Det ender med at de skjender hende, og efterpaa dræper de hende og graver hende ned for at utslette alt spor. De tre staar tilslut haandfaldne og stirrer paa hverandre. — Fortællingen begynder:

Her skal dere høre hvordan det gik til. Det er gudsens sandhet. De var tre sammen: Ambrogio, Carlo og Pigna sadelmakeren. Det var han som hadde halet dem ut, for at holde leven sammen: La os ta til Vaprio med sporvognen! og uten at ha et skjørt efter os! — Det er sandt: de vilde more sig i hellig fred ...

Guy de Maupassant gjør ikke indledningen lettere. — Eller lyt til indledningen i *L'ultima giornata* av samlingen Per le vie:

De reisende, som sat i de forreste vogner i toget til Como, kjendte like efter Sesto et støt, og en gammel marchese, som hadde været saa uheldig at dale ned mellem en ung mand og en dame, av disse med svære hatter, — spilte øinene og rynket næsen. Herren hadde en pragtfuld pels, og av galantitet vilde han gjerne dele den med sin yngre nabo, skjønt det

var langt ut paa vaarkanten. De stredes netop om den og var ved at komme til enighet just som trænet hugget. Heldigvis var marchesen kjendt paa Monza-stationen, saa hun fik anvist egen kupé. — Aften-aviserne fortalte: Idag i nærheten av Sesto fandt man liket av en ukjendt mand mellem jernbane-sporene. Myndigheterne anstiller undersøkelse ...

Saadan begynder fortællingen om en selvmorders raadløse omflakken den sidste dag og om menneskers medfølelse.

Det kan nærme sig rutine. Og jeg tør selvfølgelig ikke paastaa, at den sicilianske bondenovelle har fremelsket denne egenhet ved Verga's stil, saameget mer som den jo forekommer hyppig i norditalienske noveller av ham; den er muligens i sit utspring kun en literær maner. Det tror jeg i hvert fald er tilfældet med en anden egenhet hos Verga, dette at begynde fortællingen efter katastrofen, en egenhet som er i slegt med den før nævnte, idet der til grund for begge i virkeligheten ligger den samme art uro eller skynding; det er en maner, som han hadde allerede i sine første romaner, og som fra tid til anden dukker frem i de senere noveller (f. eks. *Guerra di santi* i *Cavalleria rusticana*). Det forekommer mig at han ikke altid har været heldig i anvendelsen av den maner.

Men den livfulde knaphet tilhører den ny fase i Verga's digtning. Man leter efter side-

stykke til den i literaturen, men finder den ikke uten i vore gamle sagaer. Saga-knapheten indfandt sig, naar situationen blev for sterk og ord ganske enkelt ikke strak til længer; saa sat de tause og klomset, og likesom stinne av lidenskap og vogtet over sig, at de ikke sprak ut i ord, — smidde tvære paa et økseskaft, med øinene i gulvet. Hos Verga er ikke knapheten av den art; en utladelse i et saadant situationsmættet øieblik er jo sydlændingens fryd. Verga er naadd til knaphet ad en anden vei. Man kan da tænke f. eks. paa sydlændingens livlige gestus, som ved sin traditionsfæstnede klare betydning saa ofte erstatter ord, og som altsaa gjennem dens naturlige undertrykkelse i skrift maa fremkalde knaphet, og ikke mindst i Syd-Italien, hvor gesternes forraad er rikest. Den indre grund for en slik omveltning i Verga's kunst har vi imidlertid ikke fundet ved det ræsonnement; det har nemlig sin psykologiske forklaring, og ved at finde den har vi truffet det centrale i Verga's utvikling. De uvisnelige billeder, som hans kunst har skapt, faar sin belysning derfra.

Verga er paa bunden et romantisk gemyt. Jeg har ovenfor flere ganger pekt paa det; jeg fremholdt det bl. a. ved den graa taake-stemning, som svøpte ind skikkelser og begivenheter i hans første bøker; jeg har nævnt hans fantasis kredsen om Trezza-kastellet. Jeg nævner nu end-

videre endel kjærlighets-historier, hvor en romantisk sjæle-skyhet kommer tilsyne; i *Novelle* findes f. eks. flere (*La coda del diavolo* og «*X*»): kjærligheten er altid sterkere som længsel end som besiddelse.

«Romantik» er en misbrukt glose; literaturhistorikerne har avbaaset perioder, som kaldes romantiske, — og det kan være nyttig nok i skoletimerne. Men der skal ikke megen psykologi til for at pille ut av slike perioder i dusinvis kunstnere, som ikke er spor romantikere, kanske i høiden bare modeskribenter, som yder sin tribut til retningen og borgerlig læsestof til samtiden. Og saa er der igjen andre, som kan gaa for «realister» eller «naturalister», i hvem den romantiske surdeig ligger uforgjængelig og holder sindet i stadig ufred og i utvikling; de er nemlig digtere paa samme brændende maate som i en romantisk periode Heinrich v. Kleist var det, hos hvem fremstillingen foregaar for stramme tøiler, og hvor denne stramme knaphet fødes av spændingens vælde indenfor, av selve uendelighets-jaget; digtere med en knaphet som hos Kleist, med en kjølighet som hos Mérimée. Tryggve Andersen er f. eks. med sin art av behersket kunst en saadan skikkelse i nyeste norsk digtning. — Romantik er ikke retninger, romantik er gemyt. Med andre ord, en romantiker kureres aldrig.

Verga desillusioneredes i livet. Hans sjæls øie er engang, ved en begivenhet eller en gjennemlevelse, stivnet, spilet op paa vidt gap. Maaske hans første romaner, kjærligheten i dem, syken i dem, gir et vagt rids av den oplevelse; den er selvfølgelig av erotisk karakter, som al virkelig begivenhet i en digters sind er. I et hvert fald, naar jeg tænker paa det, Verga har skrevet, uten at tænke paa noget bestemt, saa ser jeg et stort stivnet øie fór mig. Stivnet av livs-angst, stort, blankt, hvori tingene rundt om ham speiler sig. Verga's temperament skaper nemlig ikke idéer, der kom ingen gold livsfilosofi ut av hans desillusion; der fødtes bare billeder. Og de tok magten paany. — Denne kraft til at se billeder har reddet ham ut av slimet, — jeg mener: i væmmelse har han forlatt desperationens sentimentale patos; der har tilsidst hos ham været noget av en «haanlatter i hjertet over alle menneskelige ting». Hans skikkelser fra den nye fase staar der merkelig frit, alene, uten literær luft, likesom uten digterens opfatning; de bestaar i kraft av sin egen livfuldhet og det er svært at finde merke efter hans haand; de er blit til likesom uten at være fødte. Han har skapt disse billeder i en slags selvforagt; derfor blir de saa intense, saa uutslettelige.

Der er kjølig luft omkring dem, og der er høi himmel, stundom høsthimmel.

Der kommer nemlig ved denne indre proces endnu et moment til. Verga er oprindelig ikke bare et lyrisk stemningsmenneske, men — saavidt jeg ser, f. eks. av *Peccatrice* — et menneske med fin fornemmelse og stor følsomhet. Men han har i livets skole maattet lære at staa rolig og se paa lidelsen omkring sig. Og her er der for en nordbo noget uforstaaelig ved Verga: han har nemlig i kraft av sit klare sydlandske gemyt frigjort sig likeoverfor stoffet; hans syn er uten den nordlige races hete, tunge, næsten lumre inderlighet i resignationen og i medfølelsen, saaledes som vi møter den i sit fuldkomne uttryk i Dürer's kunst. Det har heller ikke været ham nogen nydelse at se smerte. Naar Victor Hugo tegner lidelsen, faar det stundom et sentimentalt drag, — antar i utførelsen et overvældende omfang, fordi det i al stilhet er ham en vellyst at detaljere den; der er ingenting bedærvet ved Verga, han beretter underlig avstumpet, likesom en kjørekar om sit mishandlede æsel, eller som en likegyldig imperator om sine faldne tropper. Der er noget ublandet romansk ved Verga's holdning; han kommer heller ikke, likesom Balzac, i en poetisk souperstemning ved at skue livssløseriet omkring sig. Der er til alle sider en forunderlig hel og uavkortet frigjørelse.

Men hemmeligheten ved hans holdning er imid-

lertid likefuldt dette: det er et fra først av følsomt naturel som ser, ser saa abnormt pinlig skarpt og skjærende.

Begge momenter grep ind ved den sjælelige gjæringsproces, saavel den lyriske romantikers desillusion som den rent menneskelige medfølelses tilisnen, det følsomme naturels død. Mens den utvikling paagaar, vender han tilbake til Catania, byen med malaria-sletten i vest under Ætna's fot, et av Italiens mest herjede — *Piana di Catania.* Paa hans store, stivnede pupille begynder landsens liv at speile sig, her hvor han er født og vokset op. Han ser fattigfolks kaar, han ser disse avstumpede, uthungrede menneskedyr, som sitter og tygger og tygger (*«masticando adagio adagio»*); han ser sommerens tærende sol og heten og de endeløse veiers tørre, hvite støv, og de nøkne føtter, som slæper sig dødstrætte frem paa dem. Ja, hvem glemmer færgestedet i *Vagabondaggio!* Atter og atter vender han tilbake til denne haabløse, forsømte egn, til denne *«campagna vasta»* med dens jordskjælv og oversvømmelser og epidemier og utsugende godseiere; og hver gang er det dette han ser: h v o r d a n d e r ø d s l e s m e d m e n n e s k e l i v! — der gaar og der kommer, der gror og der dør, — saadan som det skal i naturens rause husholdning! Stoffet blir koldt for ham, stoffet blir marmor. Og hans stil blir selv farvelagt marmor. Han

slaar ikke ut med armene til retoriske gestus, som de Amicis eller d'Annunzio; han har en forunderlig evne til at sitte stille og samle blink i øiet fra det som rører sig paa alle kanter; efterpaa sitter han likesom for lukkede øienlok og ordner blinkene og hører mylret. Det er hans kunst; der ligger ogsaa mesterskapet, naar han tegner bevægelse, og da kan skildringen i al stilhet hæve sig til en tung, vældig sørgemarsj, — og alle mennesker gaar efter den (f. eks. *Agonia d'un villaggio* i *Vagabondaggio* eller *Quelli del coléra* i samme samling).

Denne overgang i Verga's fremstillingsmaate, fra sentimental patos til mandig fynd, til knaphet, gir altsaa det nødvendige indblik i hans psykologiske utvikling; det er, som sagt, først og fremst en indre proces, som her er foregaat. Men selvfølgelig har ogsaa selve motivet her hat indflydelse, idet bondefolks naturlige blyghet og skyhet, hvor det f. eks. gjælder hjerteanliggender, av sig selv har hindret langtækkelig snak og paabudt ordknaphet. Allerede i *Nedda* møter vi det, i den fortryllende scene hvor han og hun sitter og snakker sammen om aarveien og slikt, og egentlig skulde snakke om bare kjærlighet. — —

Men i sin fortale til *L'amante di Gramigna* (i *Cavalleria rusticana)* sier Verga selv om sit nye kunstsyn, henvendt til en literær ven: «... Jeg vil fortælle det igjen slik som jeg har samlet det

paa landeveiene, næsten med de samme enkle og maleriske ord som det lever paa folkemunde . . .» Og han mener at en saadan «enkel menneskelig skjæbne — *semplice fatto humano* — nok skal vække folk til eftertanke», fordi der er taarerne og passionerne virkelighet. — Vi moderne, sier han, «vi gjør om igjen de gamles kunst, som vi forresten skylder saamegen ærbødighet, paa vor egen maate, mere gaaende i enkeltheter og mere intimt; vi ofrer gjerne den effekt, som ligger i katastrofen, i det psykologiske resultat, som fortidens store kunstnere skimtet med næsten guddommelig intuition, naar vi bare isteden opnaar at fremstille den logiske, naturnødvendige utvikling, som vistnok, naar den saadan reduceres, kommer mindre overraskende, mindre dramatisk, men derfor ikke mindre mættet av skjæbne. . .» Og publikum vil med tiden, mener han, naa saa langt i «videnskapen om menneskehjertet» — *la scienza del cuore* — at det vil forstaa bare av de hitsatte kjendsgjerninger — *i fatti diversi*. — Han sier tilsidst at han tror, «romanen, den fuldstændigste og mest menneskelige av al kunst, vil naa det fuldkomne da naar de enkelte deles sammenstøpning blir saa gjennemført at tilblivelsens proces forblir et mysterium, likesom selve de menneskelige passioners utfoldelse er det», og kunstnerens haand forblir absolut usynlig, saa romanen virker som den har gjort sig selv.

Som man ser, Verga betragter denne sin indre psykologiske utvikling blot som en forvandling av literær karakter og fremfører en akademisk kunstteori som motiv; endog den Zola'ske samtids stikord *«document humain»* spiller ind. Denne fortale viser i mine øine hvor grundig en kunstner kan ta feil av sin indre sjæle-mekanisme. Han leverer selv beviset imot sig i sin stil just fra den nye periode; jeg har i andre forbindelser før nævnt det springende ved hans fremstilling: den dirrer og er ikke mer objektiv fotograferende end den middelalderske ballade er det. Saa nævner jeg nu endvidere den egenhet, som netop karakteriserer stilen i hans sicilianske bondenoveller, gir den dens subjektive præg, dens passionernes bølgende kraft, nemlig r e f r a i n e t, de stemningsmættede sætningers og vendingers ordrette gjentagelse. Jeg henviser f. eks. til *La lupa* (i *Cavalleria rusticana)* eller til *Festa dei morti* (i *Vagabondaggio)*.

M o t i v e r n e, som behandles i denne nye fase, har imidlertid i grunden ikke ændret sig. Det er de samme passioner — elskov, skinsyke, blod. Han har forsaavidt bare flyttet hjem paa bondelandet. Det er endog tildels de samme samfundslag han drages imot, de samme slags skikkelser — gjøgleren og zigøiner-truppen, de hjemløse, de rotløse, de av samfundet utstøtte, de utsultede og mislykkede, vagabonden i livet, endda de nu som re-

gel hører hjemme omkring Ætna. Endog Verga's begrænsning følger ham paa det nye omraade: han gjentar sig i situationer og i skikkelser; hans fantasi er ikke frodig. *Cavalleria rusticana*'s motiv, som jo i grunden er i slegt med Sigurd-sagnets: en forsmaadd kvinde føler sig brøstholden og sætter splid imellem sin elskede og rivalindens retmæssige make, — det gaar med sine talrike avskygninger igjen. Og over hans retssaler er der den samme tone. Tegningen av gjætergutten og hans omgivelser — *Jeli il pastore* — i *Cav. rust.* gjentar sig delvis i *Vagab.*, I. Der kunde nævnes flere træk, som viser det samme.

Men vil man i et hurtig glimt se, hvordan et tema bedrer sig, naar det flyttes ut av storbyernes gater og ind paa hjemlig grund, saa kan man f. eks. læse om soldatens flygtige forelskelse i *Vagab.*, VIII og om den i *Per le vie*, VI: skjønt den første i og for sig ikke staar høit, hvor er dog ikke den sidste blottet for særpræg og farver! Eller sammenstil romanen *Eva* med det noget lignende motiv i *Cavalleria rustic.* Og hvor er ikke den nye fases knaphet virkningsfuld, endog naar *Peccatrice*'s litt utslitte emne gaar igjen, som i *Bolletino sanitario* i *Drammi intimi!*

Allikevel, skjønt passionerne er de samme, og delvis skikkelserne ogsaa, saa sker der efterhaanden en fornyelse ogsaa her; den fuldbyrdes ved fund av nye typer. En saadan gjenfødt menneske-

tegning er den skjære barnetype, som vi træffer i *Jeli il pastore*'s naive rørende skikkelse (og i *Vagab.*, I); paa sin maate er ogsaa *Pentolaccia*'s dyriske skikkelse det — det fete dvaske drog, som pludselig og uventet retter sig i skinsyke og dræper den signore som forlokker hans kone (*Cav. rustic.*-samlingen. Der kommer i denne periode endnu noget nyt til: menneskene begynder i al stilhet at rette sig. Vistnok hadde Verga ved denne fases begyndelse den plan at utgi en roman-cyklus med den pessimistiske overtitel *I vinti* (de overvundne), hvorav *I Malavoglia* (1881) er den første og som av mange regnes for hans bedste arbeide; den handler om fiskerfolks kaar og undergang under Trezza-kastellet. Vistnok utkom ogsaa anden del av cyklusen — *Mastro-don Gesualdo* (1888) — en kulturhistorisk roman fra første halvpart av 19. aarh. Men dermed er det blit; jeg tror det har sin indre grund. Verga's skikkelser var i mellemtiden simpelthen begyndt at rette sig. Der er endog i al stilhet samfundstrods tilstede; den pessimistiske overtitel passer ikke længer. Hans personer staar likesom ikke altid sammenfaldne og glor sløve utenfor overklassens festlokale; der kommer en bestemt følelse av livsvilkaarenes uretfærdighet frem. Han taler nu endog med agtelse om bondens avstumpede væsen (*«maschera d'indifferenza orientale che é la dignitá del contadino siciliano»* — i *Jeli il pastore*).

Jeg nævner her *Rosso Malpelo* i *Cav. rustic.*-samlingen, dette sammensnørende billede av den rødhaarede sandgraver-gut, i hvem mishandlingen først skaper trods; saa ufølsomhet og forhærdelse. Vil man ha et uforglemmelig glytt ind til arbeiderlagenes farlige undergrund i det italienske samfund, saa skal man læse den.

Det nye drag træder os tydeligst imøte i Verga's behandling av siciliansk retsvæsen. Hvor er ikke satiren over dets tilfældighet rammende og prægnant i *La chiave d'oro* (i *Drammi int.)!* — Og i samklang med dette syn paa den officielle retsfølelse stiller han frem for os samfundsløse urmennesker, som avgjør sine tvistemaal ved egen haand, uten at gaa rettens vei; jeg har i en anden forbindelse nævnt gjætergutten Jeli, den monogame bondenatur, som stikker ned sin rival av overklassen; i retten svarer han naiv og forundret: Har jeg ikke engang lov til at dræpe ham? Han tok jo Mara fra mig! Eller jeg minder om *Segno d'amore* i *Vagab.*, hvor hovedskikkelsen efter ugjerningen sier: Nu er jeg likesæl, om jeg saa skal paa slaveri! *(«Ora vado in gallera contento.»)* — Jeg kunde nævne flere.

Men her ved disse billeder av sicilianernes samhold mot politi og øvrighet, av rettens hævdelse ved egen haand — maffia'ens folkelige utslag —, er jeg, efter min mening, ved det betydeligste fund, ved det pragtfuldeste som Verga

har skapt: ved Lupa-skikkelsen, en slags bondsk Medea-figur. *La lupa* — Ulvinden — (i *Cav. rust.)* begynder:

Hun var høi, mager; hadde allikevel en fast og kraftig barm, endda hun ikke var ung længer; var blek av sig, som om hun altid bar paa malaria; og i den blekheten slike to store øine, og friske røde læber, som aat jer...

Dette er hendes ytre, det tørstige hundyr, som er midtpunktet i denne korte historie om kjærlighetens sugende natur-magt; hun kuer manden med sine øines magt; hun truer tilsidst sin datter til at egte ham, bare for at faa ham bosat i sit hus, og i hensynsløs, umættelig lidenskap holder hun svigersønnen fast, indtil han i en slags ekstatisk fortvilelse reiser sig en dag ute paa marken og hugger hende ned med en øks. — Den samme frastøtende, uskjønne kvindetype møter vi i *Il bell' Armando* (i *Vagab.),* historien om piken fra korsveien, som fremdeles vaager at ha utvælgelsens sans i kjærlighet, — og gjør den gjældende, idet hun stikker ned ham som forlot hende og giftet sig. — Det er ogsaa det selvsamme menneske som staar som vidne for retten i *Il processo,* en uhyggelig mordsak, hvor en gift mand i skinsyke er blit dræpt av en ugift, som er den letfærdige kvindes ven. Hun føres ind, hun er en *«donna di mondo»* — «en skabning uten navn,

uten alder, næsten uten kjøn, høi, sort, mager, fortæret av savnene og av lasten, som i grunden var den eneste som fremdeles levet i hendes brændende øine. Man fik en fornemmelse av motbydelighet bare ved at se hende...» Det er jo tegningen av Lupa-skikkelsen op igjen, bare noget sterkere. Men dette frastøtende væsen optræder og svarer efterhaanden i retten, saa suveræn i sit logiske syn paa det liv hun er kommet op i, saa vældig i sin frækhet og i sin kynisme, at der blir noget overskyggende og stort ved hende, noget som en mytisk skikkelse fra en fjern sagnold: hun er i sin passion simpelthen vild endnu, og skrevne samfundslove har likesom endnu ikke rørt ved hende. Hun har besat ham, den skyldige, drapsmanden, som sitter bak jerngitteret og bare svarer øvrigheten: ja jeg h a d d e varskudd ham, hr. præsident, — saa det tilsidst er som to jetter, som stamper mot institutionerne og det officielle retsbegrep, sikre i sine egne urgamle, uskrevne love.

Dette er Verga's kunst: han overser det «motbydelige», han hører naturens røst hos de «stygge» i bonde-proletariatet; det har været ham en ekstase at se disse av miseren knugede og vansirede kvinder fyldes av passion, se deres rynkede ansigter utglattes, høre hjerternes ubændige slag. Der kan bli spørsmaal om ikke disse i kraft av denne sansernes rensende rus er større av om-

fang og i øieblikket mindre bedærvet end Dostojewski's Sonja-type. Mændene av bonde-proletariatet er for ham mere som merkelige dyr i Noa's ark — *«uno bello originale»*, som han sier; det sier han aldrig om kvinderne. Jeg tror — trods bærmen de flyter om i — det er de kvindeskikkelser, som lukker op ind til Verga's inderste menneske-syn og menneske-skildring. De er intet mindre end kjernen i det som fornyer hans kunst, det som gir læseren den uimotstaaelige vilde eftersmak. Disse motiver sætter ham ogsaa i indre svingning, saa likesom hans egen livsfilosofi ikke er gaatefuld længer, ja der kan komme noget oprørsk frem i antitesen (som i slutten av *Il bell' Armando)* — han taler endog utilhyllet disse kvinders sak. Han har i dem truffet kuede urmennesker, som reiste sig i sit blods vældige rus og puffet hensyn tilside. Han har truffet den enkle passion igjen, dens tørst, dens vilje, dens mættelse. I fremstillingen av det øieblik har han fundet sig selv, og det billede han da gir, overskygger al hans øvrige digtning. Der er over disse scener, trods bærmen som flyter rundt omkring dem, noget av de rene urinstinkters forherligelse.

Verga's stivnede blik spiller paany.

Her slutter jeg denne studie over Italiens selvstændigste nulevende kunstner. Og jeg gjen-

tar hvad jeg anførte i begyndelsen av artikelen: Giovanni Verga er blit en milepæl i det lands skrivende kunst tiltrods for at han ingen frodig fantasi er, eller er hvad man kalder en stor aand, tiltrods for at der langs hans vei tillike ligger strødd saamegen forgjængelig, endog dødfødt kunst. Han er blit det av den enkle grund at han i et for sin utvikling kritisk øieblik hadde mod nok, og fornemhet nok, til at være sig selv.

Og i dette træk av modig steilhet er der noget ikke helt italiensk, som faar én til at studse; det falder én mer end en gang ind det spørsmaal: mon der ikke ensteds i hans avstamning er spansk blod? Vi tror jo at den blanding for italienerne er god; de bedste romerske keisere kom saaledes i sin tid fra Spanien. Selv om det ikke var saa rike begavelser: de hadde netop det suveræne mod at være sig selv; — og nu i disse dage: den maler blandt de aller yngste italienere som det er umaken værdt at nævne, de Karolis, — hans forældre er fra Goya's land. — Men dette er kun et indfald; jeg nævnte det blot, fordi Verga i originalitet staar saa forunderlig alene.

I det levedygtige, han har gjort, tilhører han ingen skole. Av fransk læsning, og muligens av russisk, er der blit noget sittende igjen; men det dukker kun frem ved behandlingen av de emner som ligger hans eget hjertes oplevelse for nær. Da faar han de stygge tilbakefald til triviel pa-

tos og sentimentalitet. Ti de to strømme blir ved at følges jevnsides; det er øieblikke han likesom er sløv og igjen glemmer den grundlæggende sandhet: én ting er at ha medfølelse, en anden at meddele publikum om den. Ti enhver forstaaelse begynder jo uvægerlig med medfølelse. Den oplysning er altsaa overflødig; man kan kapre sig nogen læsere paa den, — men, den er overflødig.

Derimot i tegningen av siciliansk bondeproletariat staar han ene: de som efterlignet her, forlot ham tidlig, fordi han var dem for egenartet (d'Annunzio i *Episcopo & co.*, samt de Amicis tildels). Den evnes vekst hadde nemlig hos Verga, som paavist, sin egen sjælelige historie. Jeg mener, det er medfølelsen som kunstnerisk simpelthen har kuet ham i den første utviklings fase; jeg mener at ha ret til at paastaa, det er det avdøde ved Verga som har skapt de uvisnelige billeder, som vil bære hans kunstner-navn til eftertiden.

Vil man læse om italiensk bondeliv, vil man skue billeder som aldrig glider ut av ens sind, saa vender man sig til Verga's folkelivs-tegninger. Man vil klandre ham for disse forvildede mennesker, han viser os, hvis lidenskaps utslag er saa hensynsløst og litet borgerlig. Ja, Verga leverer ingen direkte bonde-panegyrik, han er ikke «koselig», han er ingen kakkelovn. Og hans bøker om landsens proletariat er heller ikke bøker for barn.

Han har imidlertid i de billeder vist os sjælsgrandezza og rank nakke hos de laveste lag, — vist os et retsindig bankende hjerte; han har pekt paa det levende i det italienske folk, paa deres styrke: de sunde sanser, deres store sterke n a t u r. Saa man maa smile, naar man mindes den sindssvake sats om den «romanske» races dekadence. Troen paa det egte folkestof har han git os i hænde. Den tro er muligens, ogsaa for folket selv, værdifuldere end ti koselige kakkelovner.

(1904)

ULYSES I FORSTAVNEN

I

Gabriele d'Annunzio laget omkring aarhundredskiftet sit drama *Francesca da Rimini*, som begyndte sin gang over scenerne ved juletid i Rom, og hele vinteren stavret sig frem gjennem norditalienske teatre — s t a v r e t, trods E l e o n o r a D u s e's spil, trods claquen, trods stadige ændringer og strykninger. Stykkets ankomst til en ny by betegnes altid ved en saadan notis til aviserne om en foretagen ændring i en akt. Først har han altsaa levert Duse et i dramatisk henseende halvfærdig utkast. Saa gjør han ved ændringernes art publikum paa en maate til medarbeidere, og denne smigrende tagen-med paa raad gjør dem lemfældigere i deres holdning, mere avventende. Og stykket stavrer sig imens trofast frem ved Duse's hjælp, med et svakt haab om at bli et mesterverk tilsidst. Og forsigtigvis befordret han foreløbig kun en akt i trykken i et tidsskrift.

Dette stykkes historie er typisk — typisk for ham, typisk for saamegen yngre italiensk kunst, og det fremkalder for ens syn paany det fornøie-

lige billede av dets forfatter, en i al hans sprel og mangel paa tyngde komisk skikkelse.

Gabriele d'Annunzio, *«il poeta Abruzzese»*, journalisten Scarfóglio's ven og reisefælle paa dennes senere gjennem camorra-processen verdenskjendte lystyacht, stammer fra Pescara ved Adriaterhavet (født 1863), hvor hans far, Antonio d'Annunzio, var syndakus (ordfører og borgermester) — denne het óprindelig Rapagnetto. Min hjemmelsmand, bysbarn og bekjendt av forfatteren, karakteriserte faren som «ekscentrisk», moren som «blid» og «mild»; men den karakteristik er jo saa svak og tillike saa chablonmæssig, at man i grunden ikke vet stort mere ved den, og den hører som bekjendt for tiden kun hjemme i skolekompendierne. Men en ting kan man se følger ham fra hjemstedet: det er havet, som vender saa tit tilbake, baade som gjenstand for skildring og i selve skildringens rytme. Bare han skal gi os en række navne, saa gjør han det saa, at disse mennesker kommer som bølger rullende blanke mot land.

Han kom til Rom, gjorde lykke ved skjønhet og vid; det var netop et ytre, som henrykket romerne: *figura esile* (tendre), *bionda* (blond), *e giovanile* (ungdommelig) er den tilbakevendende karakteristik, naar han optræder. Han blev siden knyttet til avisen *Tribuna* som medarbeider, kom

op i det internationalt prægede highlife, levet med og levet sterkt. Han blev tilslut valgt til deputeret fra Ortona al Mare, en by litt søndenfor hans hjemsted, og optraadte — naar han optraadte — som høikonservativ. Hans interesse i det parlamentariske liv synes at ha været viet marinevæsenet, hvor han da vel nyttiggjorde sig maritime erfaringer fra Scarfoglio's lystturer! —

Ellers er der en kreds kunstnere og politikere, som samledes i maleren Michetti's hus i Villafranca ved Adriaterhavet; denne maler anser vistnok italienerne selv for sin ypperste maler. De som har været i det moderne galleri i Rom, vil ialfald ha lagt merke til hans lange retoriske lerret — den koloristiske pomp i det, dets blendende rutine. I hans hus kom d'Annunzio, hvis foredrag netop er saa nær i slegt med Michetti's; her kom komponisten Tosti; her kom Matilde Serao; Cavallotti skal ogsaa ha deltat i samlivet. Her — saa har jeg hørt en nevø av Tosti fortælle — kom ogsaa Scarfoglio.

I Abruzzerne skrev han sine første noveller, mens søndagskritikerne benegtet, at han eiet nogen prosa-evne, og raadet ham da heller at vende tilbake til «*metri barbari*», hvormed han fra først av var optraadt. *Episcopo e compagnia* kom, *Isotteo, La Chimera, Intermezzo, Libro delle Vergini.* I anledning av disse to sidstnævnte opstod der en voldsom polemik mellem hans beundrere og fien-

der. Da den hadde lagt sig, overrasket han sine bolde beundrere og sparket benene unna dem med sonetterne *Rileggendo Omero* (ɔ: ved ny gjennemlæsning av Homer), hvori han selv holdt dommedag over sine to bøker og uttalte sin anger over den «syke kunst» (*«artifizio malsano»*), som gik igjennem dem.

Han er straks i begyndelsen vuggende og uviss som et slankt siv for vindene. Episcopo-samlingen er tydeligvis blit til under indflydelse av Zola og av arbeider av Verga — kanske ikke mindst under indflydelse av Verga.

Men han slog først igjennem og vandt europæisk ry paa *L'innocente* (oversat til fransk *L'intrus)*, en knugende fortælling om kjærlighets ophør i et samliv og om kjærlighets opblussen paany, naar det er for sent; da er der nemlig kommet et illegitimt barn imellem og stænger for forsoningen. Vi kan neppe frigjøre os for fornemmelse av konstruktion; der er mekanik, det pinliges mekanik. Pinlighet paa pinlighet! et orgie i sjælepinsler!

Men her har det retoriske i hans stil utfoldet sig saa blendende som ikke før; hans skildringers hele, og eneste, hensigt er at blende, — blinde ved sin glans. Jeg har nævnt maleren Michetti, i hvis hus han kom og bodde, og skrev sine bøker. Jeg tror ikke, jeg tar feil, naar jeg sier, at denne maler har sin

andel i denne retoriske utvikling; der er altfor stort slegtskap mellem de to's foredrag.

I *Il piacere* (oversat til fransk under titelen: *L'enfant de volupté*) er der over skildringerne den samme pittoreske pragt, i sjæleanalysen den samme raffinerte torturmekanik. Fortællingen begynder i grunden efter katastrofen, efterat hovedskikkelsen er færdig og tappet baade moralsk og fysisk. Men forfatteren forstaar kunsten atter at sætte ham ind i situationer, som vrister ny energi ut av ham, kryster ny kraft av det safttømte. Man har vistnok med rette set noget av en selvskildring i denne vivør, i hvis hjerte og i hvis kabinet Roms damer gaar ind og gaar ut; det er bokens begivenhet, denne defilé av disse elskerinder, som det gjælder at faa fulgt til dørs i tide, før næste *rendezvous* begynder. Iøvrig mindes man en smule om Daudet og ogsaa om Maupassant, denne sidste kanske især i kapitel-indledninger, i den maate hvorpaa nyt sceneri oprulles. Og desuten gaar læsningen av Stendahl litt fersk igjen, og han har heller ikke fordøiet rigtig det engelske æstetikleri med Botticelli-kultus, saadan som han maa være kommet til det i det internationale highlife i Rom. Han har ogsaa læst Baudelaire.

Men der er havets retorik over skildringerne — enstonig, men blindende blank. Hans landsmænd kalder det «gylden stil». Og det kan jo

vel ogsaa være, at der findes mere nuance, end en fremmed opfatter.

Der er ogsaa noget andet, som er egte, skjønt det er mindre tiltalende. Det er kynismen; f. eks. der hvor vivørerne sitter sammen og snakker. Her pibler der frem en utilhyllet hedensk raahet, som vi kun kjender maken til hos vore latinske klassikere; det er som at ha for sig en digter fra den tid. Og man forstaar meget vel, hvorfor forfatterens franske oversætter har beskaaret saa tit eller spenderet de mange fikenblade.

I det hele, der er latinsk-klassisk sensualisme over hans personer, i deres lugtesans, i deres smakssans. Specielt har de en saadan robust lugtesans; de farer gjennem livsens nydelser med spilte næsebor, likesom digteren selv. Der er noget graadig over dem, fryd over dyre-evnen i dem; de har italienernes gode fordøielse og sterke mave.

Og paa samme tid er der raffinement. Hans personer har det med at føle gysen gjennem sit legeme — dette «*frémissement*», som de franske romaner har til overdaadighet paa hver side.

Men hos d'Annunzio bevarer de altid noget av de usigtede urfornemmelser midt i sit raffinement, midt i sin perversitet; de bevarer appetiten i andre retninger likefuldt.

Man har sagt om ham, at ingen forstaar at tegne en kvinde som han; det er jo noget, som

kritikere saa til stadighet sier, naar de vil rose. Det har jeg imidlertid vanskelig for at forstaa. Der kommer tvertimot specielt her noget hult over skildringen og noget almindelig: hendes gang er selvfølgelig som en «rytme», og hendes skuldre dukker op av skindbesætninger som «poleret elfenben» (i *Il piacere*). Man træffer ikke et billede eller et ord, som gir det hemmelige, uimotstaaelige kogleri. Men netop i opfatningen av kvinden er jo forskjellen saa stor mellem en nordbo og en av latinsk race, saa det gaar ikke an at maale med samme maal.

Efter *Il piacere* kom *Il trionfo della morte*, hvor Bourget gaar igjen. Saa kom *Il fuoco*, hvori man bl. a. har villet se en skildring av hans forhold til Eleonora Duse. — —

I Louvre-galleriet er der en guaschtegning av Correggio — jeg tror det kaldes «lasten», men navnet gjør intet til saken — et billede, hvori maleren saa utilhyllet er kommet til at fortælle om sin egen sensualismes art. Det forestiller en satyrmand, som halvt ligger, halvt sitter. Over ham staar nøkne kvinder og piner ham, og en blaaser fløite i hans øre — tyske monografier kalder hende «das gewissen». Og satyrmanden synker sammen og vaander og vrir sig i smerte, og vrir sig i vellyst — og vrir sig mest i vellyst. Jeg tænker saa ofte paa Correggio's satyrmand, naar jeg læser d'Annunzio.

Det er ikke lett at dømme av bøker, hvordan menneske en forfatter er — da har man mangen gang gjort stygge bommerter. Det gaar nemlig ikke an at slutte direkte her, som man gjør i algebraen: Digteren har de og de mennesker; *ergo:* digteren er som de og de mennesker.

Det er det, som lokker disse logikere, at de vet: her, i motivets og i skikkelsernes valg og i utførelsen, vet vi jo, at hele manden ligger gjemt. Ja; kunstnere tar det, som har grepet sterkest, saasandt de er helt kunstnere. Men det, som griper sterkest, er tit det, de selv savner: De haarde hestehandler-sind tar saaledes de bløte, blide emner, de bløte sind fylder sine bøker med haarde, steile mennesker. De kan ialfald komme til at gjøre det. Og bare den lille mulighet kuldkaster projektionens sikkerhet. Der er saa mangt at ta vare, naar man vil slutte her. — Men saa er der rigtignok nogen, hvis fantasi er liten og som ingen utvælgelse har, og som ikke har evnen til at omforme indtryk og komme i intimt og personlig forhold til sin kunst; de fotograferer sig selv og sine omgivelser i forskjellige stillinger. Paa dem kan man anvende algebraen. Det findes jo herhjemme ogsaa, dette merkelige, som heter «nøktern kunst».

Menneskenes smerte i d'Annunzio's bøker er som smerten hos Correggio's satyrmand. Saadan er ogsaa d'Annunzios egen smertefølelse, det er

mest vellyst. For en satyr er saa bred, at han spænder ogsaa over det raffinerte. —

d'Annunzio er en egte italiener, med sine lyter og fortrin — og dermed mener jeg selvfølgelig ikke at alle italienere er som han. Skildringernes retorik og kynismen og graadigheten — det, som vil leve av hans bøker — det er alt uttryk for det egte i racen. I denne blanding av grumhet og sanselighet, som feirer sin sammensmeltning i martyr-dramaet *San Sebastiano* (1911), har han forløpere i sit folk: det er Giambattista Marino, «Cavalliere di Napoli», fra 1600, som gaar igjen. Og det uegte er ogsaa egte: hans paafaldende usikkerhet i smak, hans kunstneriske uselvstændighet, som kanske av og til har sin rot i sukces-syke, denne prærafaelitiske dilettantisme — dette sammensurium, i det er han ogsaa egte italiener fra idag.

Og var de i grunden anderledes vore gamle klassikere: Horats, Ovid, og de andre, ja, endog stundom Catul?

I Frankrike er d'Annunzio mere berømt end i sit hjemland. Dertil bidrar mange omstændigheter. For det første var der vel i Paris i grunden en viss træthet, for ikke at si lede, ovenpaa den nordiske literaturs invasion. Dernæst fandt han en makeløs oversætter i Hérelle, som forstod at træffe originalens sensualisme og bræn-

dende ord. Der er endvidere faa digtere, som kan den kunst — og ikke forsmaar den — at skape slik larm om sit navn som d'Annunzio.

Men dette var vel allikevel biting. Aarsaken til sukcessen i Frankrike laa vistnok netop i det, som jeg her ovenfor har betegnet som uttryk for det egte i racen: i denne havets brede retorik, i kynismen og i graadigheten, som tillike var inde i det moderne livs raffinement: her kom jo en fuldblods satyr dumpende ind i boudoiret, med bukkeragg og klov og spilte næsebor! Det var noget andet end de klissne og blasse handelsreisende i pornografi, som de selv hadde og som de kaldte sine moderne forfattere. Her ligger den egentlige grund til sukcessen. De franske aapnet en bok av ham med samme art skjælvende nyfikenhet, som de i Napoli's museum steg ind i hint separate avlukke, hvor oldtidens intime, mest utilhyllede skulptur er stukket ind.

Men han var ute for motbør i Frankrike ogsaa. Det var ikke noget mindre end beskyldning for plagiat. Og det var en landsmand av ham, som kom med den — Enrico Thovez. Det var saadan ved aarsskiftet 95—96.

Og forfatteren, han skulde laant av, var Josephin Péladan, hvis vigtigste verker som bekjendt er *Vice suprême*, *Curieuse* og *L'initiation sentimentale*. Han hører til de saakaldte «satanister», som synes at være død ut med den ube-

gavede Jules Bois. Han har denne pærafaelitiske hang, Boticelli-kultusen, de side gevandter, som falder i folder ned paa føtterne, og hans helter taler om den «hellige Leonardo». Det er den moderne androgyne, som interesserer ham mest. Og hans syn kan maaske samles i denne sætning i *Vice suprême: «Il y a quel que chose de plus beau qu'une âme sans faiblesse: c'est un corps sans désir.»*

Thovez henviser til første kapitel av *Il piacere,* hvor man sitter tilbords hos markise Ateleta; det er i skildringen av den japanske diplomat, med hvem Elena flirter. Hun gir ham en hvit kamelia av sine blomster: «Asiaten løfter kameliaen til sine læber med en komisk hengivelsens gestus — (*«avec un geste comique de dévotion»* — hos Hérelle). Hos Péladan er det en kineser *(Initiation sentimentale,* pag. 53): *«Elle lui offrit un camélia blanc; l'asiatique le porta à ses lèvres avec dévotieuse drôlerie.»* Selv d Annunzio's ivrige forkjæmper Gaston Deschamps kunde ikke negte, at det var den samme kamelia. Under konversationen ved bordet (pag. 13 hos Hérelle) falder sanselighetens art helt sammen med træk hos Péladan; fuldstændig identisk er en sætning, som hans oversætter har undertrykt. Skildringen av den forførte engelske lady (pag. 97) falder sammen med den hos Péladan (pag. 35 i nævnte verk). Og der er en skildring av et bal hos den

franske gesandt i Farnese-paladset (pag. 50—57), som delvis er laant fra Péladan (pag. 47—49). Men det alvorligste er dog den ytring om kunstens kaar, som den italienske utgave har, men som den franske har strøket; jeg skal oversætte den: «I et demokratisk samfund som vort faar prosa-kunstneren eller vers-kunstneren renoncere paa al vinding uten elskovens. Den virkelige læser er ikke længer den, som kjøper mig, men den, som elsker mig. Den virkelige læser er altsaa den velvillige dame. Lauren er ikke for andet, end for at trække nydelsen til sig. Hvad bryr jeg mig saa, om jeg f. eks. har 100 læsere paa Sardinien og 10 læsere i Empoli, og kanske 5 i Orvieto? Og hvad nydelse har jeg av at være kjendt som konditor Tizio eller parfumerihandler Cajo? Jeg, forfatteren, jeg vil gaa frem for efterverdenens aasyn, rustet saa godt jeg kan; men jeg, mennesket, jeg ønsker ikke anden krans end en, flettet av skjønne, nøkne armer.» — Dette er det selvsamme som i *Initiation sentimentale* pag. 134.

Det lar sig ikke negte, at d'Annunzio har stjaalet. Hans venner har litt taapelig spurt: men i herrens navn! hvorfor stjæler en digter, som er saapas betydelig, at han kunde gjøre det bedre selv? Disse «laan» vilde ogsaa kun fylde en tre sider tilsammen. Det tror jeg er at se litt for høitidelig paa saken. Det er jo nu blit et ikke helt usedvanlig reklame-fif, for det er ikke alle som

har en kostbar hunde-hale ved haanden som Alkibiades. Endog den rene avskrift møter man! d'Annunzio blev i hvert fald med ett slag verdenskjendt ved den strid. Han slog igjennem, som det heter.

Ogsaa heri, i sin opfatning av den kunstneriske eiendomsret, er han imidlertid egte romer-race; ogsaa her aabenbarer han sit letlivede forhold til kunsten.

Men d'Annunzio har selv tidlig følt, at han ikke kunde bli ved med romaner som *L'innocente, Il piacere* og *Trionfo della morte,* hvilke tre han paa fransk samlet under titelen *Roman de la rose.* Man vilde snart begynde at kjede sig; d'Annunzio var gløgg nok til straks at veire det. Hans franske oversætter meddelte alt i 1895, at han hadde tat til sit valgsprog: *Ou se renouveler ou mourir.* Og han annoncerte en ny serie under fællestitelen *Roman du lys,* som skulde begynde med *Vierges aux rochers (Vergini delle rocce). «Croyez moi, l'art commence à présent!»* sa han til en interviewer; nu først skulde kunsten til at begynde....

Serien lar imidlertid endnu vente paa sin avslutning.

Det blev egentlig det, jeg vil kalde Eleonora Duse-perioden i hans digtning, som nu begyndte, den dramatisk-«symbolistiske» fase. Han ynder denslags literære souteneur-forhold Omkring det nye aarhundredes første decennium

traadte han saaledes i Frankrike i forbindelse med en ubegavet, men grundrik russisk jødinde, som bestred reklame og opførelse paa Pariser-teatret og fik som vederlag være med i stykkerne, selv om det bare blev i en dansendes rolle. Hovedrollerne i Duse-periodens dramaer er imidlertid skrevet for Duse. Og det virket tilbake paa hendes kunst og bidrog til at utsuge den sjælelig, eller i det mindste til at fremskynde den syke, som utvisket og svækket hendes plastik. Allerede da jeg saa hende første gang — og det var ved aarhundred-skiftet — var hun ikke fri for maner.

I den lille en-akter *Sogno d'un mattino di primavera* (vaarmorgen-drøm) er der maaske noget av Ibsen, noget av Maeterlinck — man har ialfald paastaat det stadig. Men det forekommer mig, at ogsaa, og kanske ikke mindst, Botticelli's flora-billede gaar igjen. Dette lille drama er nemlig kun et tableau, en umodnet imitations verk, og «symbolismen» er anstrengt. — Den vakre hertuginde Isabella lever paa sit gods, vanvittig, fordi hendes mand overrasket og dræpte hendes elsker i hendes fang. Nu gaar hun omkring og ser blod i alt det, som er rødt; det er hendes fikse idé. En vaardag kommer den dræptes bror Verginio, som ogsaa elsker hende, og prøver at vinde hende tilbake til fornuften ved at fortælle fælles minder. Men til ingen nytte.

Det er dramaet, som altsaa ikke er spor dramatisk. Men det er fuldt av poetiske karakteristiker, litt søkte efter vor smak; denne Verginio kommer taus ut av skogen, og hans «taushet sier de ting, som alene græsset, vindene, vandene kan si». Han er april, han er vaaren; han har i «luftningen drukket den berusende aande fra alle de ting, som fornyer sig». Der er i fremstillingen en viss likhet med skikkelser hos Botticelli. Og da han ikke opnaar sin hensigt med Isabella, forsvinder han uten videre fra stykket.

Isabella derimot bærer sterke mindelser om Ofelia. Men hun eier forøvrig ikke spor av Ofelia's vanvid og sang i replikken. Hendes replikker er paa hele sider, og det den pragtfuldeste prosa. Hun er filosof, og der findes hos hende ikke ett kast i tanken; hun kan gjøre lange parenteser og saa ganske rigtig ta traaden op igjen, der hvor hun forlot den hinsides parentesen. En vanvittig var desuten ubrukbar som dramatisk hovedfigur, da jo dermed ogsaa individualiteten er væk tillikemed utviklings-muligheten. Ved opførelsen i Rom januar 1898 holdt imidlertid Eleonora Duse's store kunst tilskuerne i tømme trods deres forsøk paa mishags-ytring. —

Men digteren opgav ikke sin nye kunst-retning. Et halvt aars tid efter kom nok en liten en-akter. *Sogno d'un tramonto d'autunno* (høstsolnedgangsdrøm), hvor motivet er en sterk erotisk krise,

som imidlertid f o r t æ l l e s. Den har den samme svakhet som den foregaaende; dramaet med sine personer drukner i dette enstonige, som jeg har kaldt havets retorik.

Saa kom *Cittá morta*, som ogsaa Sarah Bernhardt indstuderte paa Renæssance-teatret i Paris. Heller ikke med dette drama slog han igjennem, skjønt han utnyttet Eleonora Duse's fuldkomne plastik i de lange retóriske replikker.

Med *Gioconda* først — det kom i slutten av 1898 — hadde han held, skjønt ikke noget avgjørende. Og det tiltrods for, at Z a c c o n i og D u s e, Italiens betydeligste skuespillere, nu spilte sammen. De reiste omkring med hans stykke i Syd-Italien (Napoli) og paa Sicilien (Palermo).

I *Gioconda* har han lært. Men det forekommer mig ikke desto mindre at ha de selvsamme mangler som hans første mislykkede forsøk. Det staar, trods alt, for stille i den pragtfulde retorik, som endog fortsætter sig ind i vinkene til skuespilleren. Der er for meget av lange pittoreske dialoger, som nok en Duse's plastiske kunst nogenlunde kan fylde, og der er manierte pauser med avis for skuespilleren til stumt spil, som ogsaa Duse eller Zacconi for en enkelt gang kan redde. Hans replikker svaier for lidenskapen som tunge duftmættede blomster-guirlander for vinden; men de skifter ikke, som replikker gjør. Det

er avplukkede blomster og — de er bundet i guirlander.

Og fordi det saa udelukkende er ham selv og ikke de optrædende, som ytrer sig tiltrods for de med raffinement utpønskede træk, saa finder vi ogsaa igjen hans eiendommeligheter fra romanerne, hans naturskildringers pragt, den smule hulhet, naar han priser kvindens skjønhet, hans skikkelsers hang til at beruse sig i dufter o. s. v. — i det hele hans fantasis vanmagt, naar det gjælder at se nye figurer og ridse profiler.

Ogsaa i *Gioconda* begynder handlingen efter katastrofen — efter den katastrofe, som har fratat skikkelserne evnen til at føle som normale naturer: En stor kunstner har gjort forsøk paa selvmord oppe paa sit atelier, hvor han modellerer en sfinx, for at komme ut av modellens klør; han er gift, har et barn. Men han kommer sig efter skuddet: Vil han nu vende tilbake til hustruen, som har pleiet ham? Mellem disse to kvinder, modellen og hustruen, staar da kampen; hustruen, den milde, reiser sig som en tigerinde. Og kampen staar i atelieret; — og kunsten seirer, og billedhuggeren følger sin skjønne model. Resultatet er symbolisert, litt yderlig, i hustruens vakre hænder, som knuses under statuens vegt, da den falder.

Dette pittoreske drama handler altsaa om konflikten mellem familie-instinktet og kunstner-in-

stinktet, om modellen og dens skjæbne — et motiv som jo ogsaa hos os var oppe ved sekel-skiftet og i det hele hører til den række literatur som sorterer ind under Zola's L'Oeuvre. Men denne i og for sig store idé er saa indgnedet med kostelig salve, at løsningen i grunden ikke gjør indtryk. Der er heller ingen frisk naturfylde i kjærlighetens utspring. Og her kommer man f. eks. som sammenligning til at mindes Turgenjev, naar h a n skildrer den erotiske paralyse og skaper det vidunderlige. Her er intet vidunderlig. Retorik! bare retorik! En romaner kan nu engang ikke yde hvad en slaver yder.

Dette stykke hadde som sagt held med sig i Palermo og i Napoli. Men naar man tok i betragtning, at Duse og Zacconi spilte hovedrollerne, var heller ikke den smule sukces synderlig opmuntrende for forfatteren. Og han har utvilsomt selv indset det.

Men værre gik det ham litt efter, da de to paa samme turné spilte hans stykke *Gloria*. Det gjorde enestaaende fiasko. Man ropte til skuespillerne paa scenen, skrek, lo; det var bare Zacconi og Duse, som holdt ut til stykkets slut, de øvrige skuespillere sank sammen under panikken.

Gloria var en politisk tragedie, som — saa forsikret forfatteren til en interviewer — ikke brukte levende politikere til model. Første og anden akt fik passere under opførelsen. Men saa begynder

uklarheten; scenen oversvømmes av uvedkommende personer. — Stykket er et eksperiment, forsaavidt det har indført den gamle tragedies skjæbne, og endvidere deri, at ved vegtigere vendinger optræder folkemassen, som saaledes overtar korets rolle i den græske tragedie. Forøvrig er de optrædende moderne i klædedragt, og begivenheten er henlagt til nutiden.

Efter premieren forsvandt *Gloria* av repertoiret.

Saa kom hungeroprøret over Italien utover vinteren og vaaren 1898 og kulminerte i den blodige gate-revolte i Milano i mai. Vi vet, hvordan landet da var saa sterkt politisk optat, hvorledes Rudini maatte forsvinde, hvorledes Pelloux dannet nyt ministerium med et smukt reform-program, som blev helt borte under det parlamentariske kjøp og salg, i den grad borte, at der kun var forslag til nogen strengere politilove igjen. Og for dem hadde han parlamentarisk flertal.

Da reiste socialisterne og de radikale og republikanerne sig i obstruktion, og deres braak var saa sterkt, at flertallet ingen vei kom, endda oppositionen dengang kun talte 50 mand i et kammer paa 4—500.

En dag — det var i mars 1900 — da maskineriet stod saa pindende fast, og der laa statskup i luften, holdt ytterste venstre møte i sin «røde

sal» i kamret. Dette lidenskapens veir, denne forfriskende luftning av en handlings mulighet, som fôr henover folkerepræsentationens seige snakkedynd, grep d'Annunzio, saa han svinget over fra ytterste høire og traadte frem i møtet i den røde sal med en erklæring, som han underskrev:

«Jeg frembærer mine lykønskninger til ytterste venstre for den iver og utholdenhet, hvormed det forsvarer sin idé. Efter hvad der foregik idag, vet jeg, at der paa den ene side er mange døde, som hyler, og paa den anden side nogen faa troende og veltalende mennesker. Som en mand med fornuft gaar jeg mot livet.»

Han kastet sig ind i politikken. Han blev kassert i sin gamle valgkreds Ortona al Mare. Han skrev i aviserne. Hans hovedartikel (i *Giorno*) — *I morti e i vivi* — gir motiverne for hans politik; det er ikke misèren, som bestemmer hans holdning, sier han; «men det er trang til revolt mot den utaalelige falskhet, som brer sig ut til alle vore tilværelses organer og skræmmer dem og forgifter dem og truer med at dræpe dem. For at leve, for at eksistere, maa vi dræpe den». Og længer nede sier han: «Den vældige parlamentariske løgn holder paa at besmitte hele det italienske liv, likesom en kræftsyke et kraftig legeme.» Han fortsætter videre om det parlamentariske styre, at det burde være en gjenspeiling av folkets vilje; men hvad er det: «Hvem kjender,

eller hvem gjetter (av folkerepræsentationen) de skjulte kræfter, det nationale stof i os, vor races instinkter?» Han mener, de er allesammen «døde mænd». — Og i en senere artikel i samme avis er han bekymret for Italiens skjæbne mellem folkeslagene: «Jeg er ræd, Italien er alt bestemt til at falde i hænderne paa en eller anden lavpandet jøde...»

Han stillet sig til valg i Firenze, hvor han holdt voldsomme taler mot motstanderne. En av dem virker i sin bombast og retoriske rytme ganske som en av Cicero's katilinariske taler; specielt i indledningen: «Frie borgere av Firenze! ungdommelige kraft, som gaar mot det store forehavende! livfulde og pludselige nye vaar indenfor og utenfor de gamle mure! — I, borgere fra San Giovanni (ɔ: en valgkreds), mine sikre venner, som — her følger en lang tirade om deres bedrifter i historien. I, borgere fra Santa Maria Novella, I, førsterangs krigere, som... o. s. v. Og I, borgere fra San Spirito, som... o. s. v. Og saa sluttelig: I, borgere fra Santa Croce, som... o. s. v. I fra Santa Croce, vort sidste haab... o. s. v. I alle frie borgere fra Firenze, her forsamlede... o. s. v.»

I opregningens rytmik, i den matte, næsten trætte tilføielse tilslut, og i den samlede apostrofe allersidst ligner det Cicero.

Det er hans manér som folketaler — et utslag av aldrig hvilende efterlignings-evne! Han bygger

paa det vis. Det gjorde han saaledes 1915, da han lot sig hente frem av den italienske regjering til krigstalen paa Scoglio di Quarto ved Genua; den var gjennemskuelig klart bygget over Bjergprækenen («Salige ere de, som o.s.v.»): Hin gang stod Kristus og talte til Herrens utvalgte folk; det var en skjæbnestund: man hadde at vælge mellem Ham og det onde. Paa Quarto-bjerget stod nu d'Annunzio; og det var atter en historisk dag, et skjæbnesvangert valg mellem godt og ondt. Men den parallel overlater han i klædelig beskedenhet tilhørerne at fuldføre. Ganske som Pietro Aretino vilde gjort det, naar stormands-galskapen huserte indenfor hans brystben.

Han heglet motstanderne igjennem. Især var en artikel i Firenze's socialist-avis sterk; her slafser han i skjeldsord og fete gloser: «Idioter», «barbarer», «raatne kadavere», «lopper» o. l. Og mot disse uslinger vifter han med størrelser som Michelangelo og Leonardo og Machiavelli. Han var ved at faa sig en duel av valgtalen; men sekundanterne glattet affæren ut. Men en duel maatte han ta, — da hadde en konservativ redaktør overfaldt ham saa personlig, at affæren ikke lot sig glatte ut. Og alle Italiens aviser kunde telegrafisk berette, at redaktøren hadde faat et hugg i hodet.

Trods retorik og larm, og skjønt hans indtog i Firenze halvt lignet et triumftog, faldt han dog styggelig igjennem ved valget; av 1900 stemmer

fik motkandidaten de 1100 og d'Annunzio blot 600. Siden har han ikke villet stille sig; han ønsket, svarte han senere, at staa utenfór parlamentet for at optræde «efter øieblikkets moralske tarv».

Og her er vi ved resterne av det politiske veir, han kom op i hin mars-dag: ved hans episk-patriotiske fase, ved digt-cyklusen *La Canzone di Garibaldi* (G.-sangen). —

Naar man lar blikket løpe tilbake over den klassisk-latinske literatur, er det som at se henover en række kvalte spirer. Deres originale dramatiks spirer, hvor folket kanske var betydeligst i sit anlæg, blev jo dræpt av den græske komedies blasse epigoner. Da idéen om at lage et epos naadde dem, var det Ennius, som traadte frem, fritænkeren, for hvem gudeapparatet og troen paa det overnaturliges inkarnation ikke længer eksisterte. Og Vergils epos er blot et politisk tendensindlæg for en bestemt patricier-slegt. Og dog har der selvfølgelig ogsaa i dette land eksisteret sange, som i tidens fylde vilde kunnet gi stof til en samling, til et autochtont folke-epos, saaledes som skedd er med Homer og med Kalevala. Og deres «lyrik»! Hvor stjal ikke «digterne» paa Augustus' tid! Ikke et metrum er originalt, saa faa billeder, næsten ikke en stemning! Laant! laant! Grækerne dræpte det; folkets eget snobberi like-

overfor græsk kultur brøt den romerske individualitet ned.

Men især gik det ut over eposet, fordi det jo, ifølge sakens natur, mindst taaler at miste den genuine naivetet.

La Canzone di Garibaldi er, literært set, et forsøk paa fornyelse gjennem folkedigtningen. Det er den carolingiske sagnkreds's *chansons de geste,* som har git ham idéen. Rolands-sangen kom jo ogsaa til Nord-Italien gjennem jonglører og sangere og var populær der; det er specielt denne, som — efter forfatterens eget sigende — formelt ligger bak hans plan.

Den indeholder syv sange: *La nascita dell' Eroe* (heltens fødsel), *L'Oceano e la Pampa, La notte di Caprera, Da Roma alla Palude, Aspromonte e Mentana, Le corone della Pace, La morte dell' Eroe.* Av disse er vistnok kun *La notte di Caprera* kommet i handelen. Men utover vaaren det aar, var han paa oplæsnings-tourné med samlingen. Han har været i Turin, i Firenze, i Milano, paa hvilket sidste sted han fremsa digtet ved det da netop oprettede *Università popolare,* et slags forelæsnings-akademi, og han har læst det op i Rom, hvor der sat tæt av ministre i salen. Overalt var der jubel og stormende applaus; han blev hyldet av studenter foran hotellets vinduer, man vilde spænde hesten fra og trække hans vogn; han mottok indbydelse fra Garibaldis søn og hils-

nings-telegrammer fra kultus-ministeren og fra beundrere for sit *«cuore di italiano e di patriota»* (hjerte som italiener og patriot).

Jeg har ikke hørt ham, og kjender saaledes kun «Caprera-natten». Den ender med en idyl fra Garibaldis liv; han hører gjennem den milde, stjerneklare nat et gjetekid bræke borte mellem klipperne; saa staar han op og gaar ut og finder kidet og bærer det hjem til moren i gjetegaarden. — Forfatteren har forstaat at lægge en enkel dæmpet stemning over denne nat, og hans retorik er holdt episk-værdig itømme, skjønt utførelsen tangerer det søtladne. —

Gabriele d'Annunzio blev altsaa «folkelig»!

Og led i den samme utvikling er ogsaa det næste drama, *Francesca da Rimini,* hvori fremdeles Duse utfører hovedrollen. Et historisk utstyrsstykke, med minutiøst milieu fra det 13. aarhundrede, med kostbare dragter og for anledningen tegnede og ciselerte bægre — en række tablaaer uten handling, den første aften med musikalske intermezzoer, som smakte av Wagner, komponert for stykket (av Scontrino). Motivet er hentet fra Dante: *L'inferno,* femte sang, et drama om kjærlighet og vendetta; men allerede ved premieren døde det under publikums gjespende træthet, trods Duse, trods utstyr. Det som gjorde lykke, var den kjærlighetsduet, som ogsaa Dante har; det var Dante, som gjorde lykke.

Naar digteren begyndte sine oplæsninger av «Caprera-natten», saa gjorde han først en indledning, hvori han snakket til den menige mand om arbeidets velsignelse, forherliget det kropslige stræv med jorden, som gir «brød og lykke, liv og kjærlighet». Ogsaa der syd, som man hører, spekulerer den driftige digter iblandt litt i almuelekture og denslags. Det er bare det fatale at i et ældgammelt kulturfolk gaar det ikke saa letkjøpt og glat for sig at dupere i kunst, som her noget længere nord; der tror jeg endog chancerne er vel saa gode i branchen eksport-literatur. Det var hans tanke at skjænke Italien et folkeepos, et landet samlende folke-epos. Og det er jo mulig, det kan lykkes uten naivetetens fortryllende skjær, ved sentimentalitet. Det er mulig, det var min feil, naar jeg sat med en gjenstridig kluklatter i hjertet og ikke kunde faa ut av min fornemmelse, at det var en satyr, som sang — en litt træt satyr, som kom direkte tilbake fra boudoirerne og nu satte sig ned og blaaste en Rolands-sang for folket. Naar han nemlig kviknet til igjen, hvo visste, hvad der saa kunde ske? Maaske kom han nok engang til at slaa om og si: «*Croyez-moi, l'art commence à présent.*»

Der er i dette hans væsen saa meget typisk for folket, saa meget egte italiensk i feil som i fortrin, og netop derved pekende tilbake paa vore kjendte klassikere fra Augustus' tid, at han dog

fanger éns interesse. Han er ogsaa noget av en digter. Allerede i leden, maaske væmmelsen, over sin egen digtning, som tydelig følger og ustanselig driver ham over i nye faser, — netop i denne stadige paa vei over i noget nyt og andet stikker umiskjendelig kunstneren, selv om draget næsten altid er opblandet med sukces-syke eller forretningssans.

II

Den moderne italiener er ikke godtroende i noget livets forhold. Men han er godtroende, naar det gjælder kunst, mest bildende kunst. Han er borneret og snobbet: har det som kaldes Europa sat sit stempel, er varen god, og hans sind ogsaa rede til at fyldes. Men deri ligner han jo mange andre nationer, gud bedre os. — I de aar jeg har fulgt med, har jeg imidlertid i det folk ikke truffet paa én røst som har løftet sig og sagt: det som hele Europa forstaar, er jo det som mindst er vort! det betydeligste er det som sterkest og klarest er vort eget! Deri, at den røst ikke findes, kanske han ligner færre nationer. — Betragt deres bytorves moderne skulptur! Man staar og mindes Mommsen's ord: «... zu den vorzugsweise künstlerisch begabten Nationen gehörte und gehört die italiänische nicht.» — Eller gaa op i disse mausoleer over sjæl- og aandløsheten, som de kalder sine moderne gallerier! Eller bare: stans foran deres kirkealtres stas!

Hvor i al verden har den gamle kunstsmak tat veien hen? — Den gamle kunst har værd forsaavidt den kan avhændes, eller lokke turister til landet; dette sidste syn fremholdes i deputeretkamret, naar den overhaandtagende eksport av gamle kunstsaker er paa dagsordenen. Og paa samme sted saa jeg engang en folkekaaren uttale sig om det vældige Viktor Emmanuel-monument paa Capitol, at det var beklagelig det tok slik tid, sa han, før det blev færdig, fordi nu for tiden «de æstetiske revolutioner følger saa forfærdelig fort paa hverandre»! Det var istand til at bli forældet før det var færdig. De ord gir et indblik i kunstsmaken. Stans foran kunsthandlernes vinduer; eller foran de større bokhandlere og betragt bindene, som ligger der i arkaisk pragt-utstyr. Parfyme-vignetten og det ældgamle træsnit har møttes — «*Arte Nuova*», som det heter. Stil «Liberty». Borgerligheten, naar den ifører sig fantasi. En bold for de «æstetiske revolutioner».

Der er en italiensk forfatter, hvis bøker man den senere tid støter paa i vinduerne i det komisk sjælløse, anstrengt naive utstyr. d'Annunzio boltrer sig i denne kunstsmak og strækker sig og soler sin aand. Hans drama *Francesca da Rimini* kom i det utstyr. Og i det kom den vældige digtcyklus med den omsiggripende titel: *Laudi del Cielo* (pris av himlen), *del Mare, della Terra e degli Eroi* (heltene).

Vi stanser her litt ved dette sidste arbeide, fordi det er et personlig verk og indeholder hans syn paa livet, hans «Tilbedelse av livet» — *adorazione della Vita* — og er fortsættelsen av «Dødens triumf».

Omkring 1902 kom første bok, hvorav man tidligere hadde set brudstykker i et tidsskrift, og likesom Herodot over hver bok sætter en av de ni musers navne, saa har d'Annunzio over denne sat den første av Pleiaderne: *Maia;* anden bok kom et halvt aars tid efter. Det er slegtens og svundne aarhundreders forkrænkelighets-tro, han reiser sig imot, imot askesen, imot resignationen, imot kristendommens ydmyghets-lære.

Jeg skal ikke forsøke paa at gjenfortælle poesi. Jeg anfører kun at han gjør dette i form av en reise i Grækenland, det straalende «hellige Hellas»; han priser fortidens helter; men hans helt fremfor alle helter er Ulysses, snuhetens sagnhelt; hans praktiske kløkt besynger han, hans fine tæft av fra hvilken kant vinden blaaser. Hans helt staar i stavnen «*spiando i volubili venti*» — speidende efter de omløpende vinde. — Ved digterens valg av denne helt har italienerne gjort ophævelser. Men jeg finder valget meget betegnende; Ulysses er i slegt med poeten d'Annunzio. — I næste halvpart av *Maia* vender digteren tilbake til Rom og sit eget land, hilser den nye æra,

skjønhetens — *La Bellezza:* den som elsker skjønheten, elsker livet!

I og for sig er der jo ingenting originalt i denne kultus av Hellas; alt i den franske revolutionstid — 1789 — utkom jo f. eks. Barthélemy's bok *(Voyage du jeune Anacharsis)*, som i hjemlandet avfødte symposier i græske gevandter, med cyper-vin og korinter-druer og vers-fremsigelser à la Anacreon; kunstneren rynket brynene paa sine skikkelser, han aapnet munden litt, for at gi dem det rette utryk o.s.v. Og det endog midt i de travle revolutionsaar! — Og en uendelighet av digtere har gjort den samme reise før d'Annunzio — Goethe, Hugo, Musset o.s.v., helt ned til Carducci i *Primavere Helleniche*. De drog til Hellas paa sin fantasis brusende seilskib. Og der var stor og fri og blind livs-utfoldelse i det, suveræn livsfryd!

Hos d'Annunzio er det en slags moralsk missions-reise. Den unge faun er litt træt, han trænger et livssyn imot kristendom og forsagthet og klerikalisme, hvis han ikke skal havne der. Han søker at synge sig en fast livsfilosofi til, som ogsaa tillike kan knytte sammen under ett syn hans forskjelligartede produktion. Men der er uheldigvis en ulikhet fra Ulysses netop her: d'Annunzio har drukket sig døddrukken i sine idéer og faret vild i rusen; han er i det poetiske øieblik virkelig fra sans og samling; men rigtignok i forbigaa-

ende. Der er ingen overvældende tro paa liv; der er nok beruselse, men det er ikke kraftens eller livsmodets: det er livsforsagthetens svir, noget som en løssluppen begravelse. Men naar han saa vaagner, er han rigtignok igjen den samme kloke romer, indtil næste «*furor*». — Digtet bærer som motto: «*Necesse navigare, vivere non necesse*» (nødvendig at seile, ikke at leve). Det er ødselt sagt. Der er fandenivoldsk selvødelæggelse i det. Men saa vælger allikevel digteren Ulysses til sin helt, manden med evne til at hytte sit skind, manden med den store levedygtighet! Allerede i utkastet er der altsaa denne brist, denne livsfilosofiske halvhet.

Det er det første jeg har at indvende. Men det er selvfølgelig ingen avgjørende indvending; for derfor kan man jo likefuldt lægge sig hen i digtet og la sig overrisle av dets rytmer. — Det er heller ikke dræpende, skjønt man blir en smule forstemt ved det, at det er Nietzsche, som dukker frem; det blir noget av en poetisk attitude, denne hedendom, uten tilstrækkelig saft, polemisk usikker, frydløs paa bunden. — Det er heller ikke en avgjørende indvending, at en livsfilosofi, bygget paa «*Bellezza*», logisk set, blir en cirkel; ti hvad er «skjønhet»? Forskjellig efter racers og stammers syn — sammenstil bare den hollandske renæssance's mestre med de italienske! Og desuten et begrep skiftende utover tiderne, som en kork dup-

pende og vippende paa elvestrømmen. Likefuldt! man kan lægge sig hen i digtet og la sig overrisle. — Det er heller ikke tilintetgjørende for digtningens helhet, om en nordbo iblandt savner fylde i sangen, paa samme maate som f. eks. ved Horats, naar han, utlevet og med ødelagt mave, paa sit Sabiner-gods lager istand til orgie og blusser op med dette anslag i pompøs odestil: «Jeg vil besynge —!» Selve sangen nemlig, bacchanalets vilde smak, blodets rytme, syntes vi vi blev snytt for, og isteden fik man sig levert det poetiske apparat, som til og med var kommet fra Grækenland. — Hver enkelt av disse indvendinger er, som sagt, ikke avgjørende. Men alt dette tilsammenlagt gjør sit til at svække digtets virkning.

Det er derimot farligere for digtets skjæbne, at der ligger saamegen reaktion gjemt i denne missionsreise til Hellas. Denne forherligelse som motsætning til moderne samfundsliv har selvfølgelig, og specielt i nordligere lande, sin store betydning ved bestemt historisk givne tilstande, under mørke obskurantistiske bakevjer i trangbrystede folkeslags liv — som vaaben, som brod mot ufordrageligheten, fordi nu engang historiske eksempler hentet fra klassiske solskins-lande, hvor man ikke dødet kjødet, alene har autoritet og magt over massernes trangsyn, eftersom underkastelse likeoverfor det klassiske i

alles øine nu engang gjælder for tegn paa kultur. Men man mener jo inderst inde ved en saadan forherligelse ikke, at man bokstavelig ønsker at bytte i smaat og stort med det «hellige Hellas»; man ønsker ikke saadan plumpt at skrues tilbake, ind i det gamle samfund, som ufrit led i staten, hverken fritænkeren eller den kristne, ei heller vivøren. Kunstneren ønsker heller ikke at gjøre op igjen, hvad man gjorde paa den franske revolutions tid, da man kastet al hjemlig tradition overbord, og til vederlag fik kanske den elendigste skulptur som Frankrike har eiet. Man ønsker bare at løfte litt paa sin egen horisont. — d'Annunzio opvækker altsaa en død. Og dette døde falder igjen trykkende tilbake paa hans begrep *«Bellezza» og* hans hele skjønhetskultus. —

Digteren har i denne digtning ingen løsning fundet. Han har i Hellas ikke fundet den urt, som læger for verdens-fortvilelse. Men han har fundet mange klangfulde vers, og med dem søker han at skjænke de syke drukne. Man skimter ikke det, som det egentlig kommer an paa, naar en ny religion skal stiftes: konturerne av en urokkelig kraft, en kobberslange — det rygstød, som alene den store personlighet er. Der er retorik. Der er klang. Men hvor er d'Annunzio? Ved et kunstverk stanser man ellers altid likesom tilsidst op foran noget usagt noget, og føler i dets uklare formation det himmelhøie fjeld, fra hvis dyp de-

ædle metaller kom — digter-sjælen, den som er bakenfor og mere end aand. Hvor er d'Annunzio's egen glæde og smerte, eller had? hvor er egentlig hans sjæl?

Der er ingen sjæl bak denne livsfilosofiske digtning. — Hvad er grunden? — Han er kanske allerede en liten smule tilaars? han er sat: det hænger, egentlig talt, allerede i grunden sammen for ham uten livssyn? Er det det?

Hemmeligheten er ialfald, synes mig: der er ikke egte passion i ham. Der er ikke karakter i passionen, personlighet i passionen. Forsaavidt staar Carducci i sin moderne hedendom langt høiere og mere grundfæstet, skjønt den er uten de originale pretensioner; ti der staar ingen Ulysses, men en suveræn kjæmpenatur bakenfor.

Jeg benegter hermed ikke, at der findes skjønheter i disse første bind av hans verdensfilosofiske digtning. Tvertimot, der er mange av dem, slik som kun en stor verskunstner kan skape dem. Man maa beundre disse kunstfærdige vers, som allikevel likesom har gjort sig selv, og man maa beundre patosen, som formaar at holde sangerens strupe vid aapen og velter ord frem uten stans, om ogsaa tit uten avskygning. Han dyrker og priser ordet:

Il verbo é una lama
aguzzata a duplice taglio, —

som han synger ensteds (et tveegget knivsblad); eller han gir det den pragtfulde hyldning: *o parola mistica forza!* Men jeg fremhæver specielt hans evne til at tegne natten og søvnen og den dumpe smerte, selv om det hænger sammen med det som er hans svakhet: retorisk enstonighet. Likesom i *Caprera*-natten i *Canzone di Garibaldi* træder det her frem i skildringen av *Cittá terribili*, som har samme dystre emne og tone som Verlaine's *Nocturne Parisien*.

De unge moderne italienere føler som regel endnu ikke de her av mig berørte brist ved d'Annunzio's digterpersonlighet, har ingen fornemmelse av nogen kosmopolitisk dilettantisme. Likesom de gamle bigotte bænker sig lunt om klerikaleren Fogazzaro, flokkes de yngste rundt i landet om d'Annunzio. Han er dem det nye aarhundredes høvding, den kristne Dantes arvtager og avløser i italienernes sind, i den nationale bevissthet; det kan finde helt hysterisk sit uttryk: Kristus var smertens fyrste — d'Annunzio er den store Antikrist! Og som saadan dyrker de ham i blind beundring, i blind efterfølgelse; hvis han hadde sunget til madonna's pris, vilde ogsaa de gjort det. Det er ikke netop livslede asfaltier'er, denne flok; det er arbeidsomme unge mænd, revolutionære kunstnere iblandt, glødende Nietzschetilbedere. Det er folk som arbeider, læser moderne

filosofi — læser en liten smule for meget, diskuterer problemer ganske som en nordbo, sandhetstørstende, kunstform-søkende.

d'Annunzio forstaar den kunst at holde folket, specielt disse unge i aande. Og i denne forbindelse vil jeg som et saare vigtig moment til forklaring av d'Annunzio's stilling i italiensk literatur peke paa forlæggerens kunstige pousseren — et moment som jo for de italienske komponisters vedkommende gjør sig særlig gjældende. — d'Annunzio gjør endvidere som sagt publikum paa en maate til sine medarbeidere. Det gjorde han med *Francesca da Rimini*, lyttet til deres dom, strøk hvad de ikke likte. Og med disse *Laudi* har han nu 3—4 serier paabegyndte verker liggende under utarbeidelse ute i folket; han lar avtrykke en smakbit i et tidsskrift; han reiser paa oplæsning med et brudstykke; eller han lar sig interviewe.

Dette at gjøre folket til medarbeidere er selvfølgelig ingen dum ting, naar man vil slaa igjennem og beherske bokhandler-disken. Det smigrer for det første publikum; og paa samme tid faar han virkelig utnyttet, hvad der er av digterisk kraft i folket og opsnappet paa landeveien træk, til støtte og som tilsætning. d'Annunzio tænker vel paa Homer, naar han gjør det, og paa den udødelige folkedigtning, og mener at tilfældet er analogt. — Nu, da vi er utover ordkunstens morgen, saa synes vi, at denne fremgangsmaate ry-

ber mangel paa kunstnerstolthet og paa sikkerhet. Og da de italienske aviser engang meldte, at nu agtet d'Annunzio at skifte navn og kalde sig *Gentile d'Albenga*, saa kom man ihu dette træk: end ikke sit navn er han helt rolig for! — det ogsaa kan bli bedre! — Det medarbeiderskap røber fremforalt ingen individualitets-trængsel; Turgenjev brukte det ikke, ikke Dostojevski, ikke Ibsen. Gjorde Rembrandt det? gjorde Böcklin det? Da blir digteren en generalnævner blot. Digteren blir en eksponent for øieblikkets raadende stemninger og meninger — og forsaavidt nyttig nok. Da blir den størst digter som har de længste veirhaar — Ulysses som staar i stavnen «*spiando i volubili venti*».

III

Man har ikke bodd længe inde mellem Abruzzer-fjeldene, før man blir var, hvor det bugner av overtro i folket. Abruzzerne, det er de utallige kirkefesters land, hvor et uvant øre tilsidst kan bli vanvittig av den enstonige processions-marsj; da gaar ogsaa de store aarsmarkeder for sig, som pludselig fylder byerne til trængsel med fremmede bønder langveis fra og med kvæg og med pilegrimmer. Det er de primitive sinds land, hvor folket ikke er kommet til skjels aar og alder. Det er amuletternes land; jeg tror ikke jeg nogen gang har set en hjul-aas uten hornet

dinglende fra den som vern imot det «onde øie», og der er vel ikke mange møner paa de gamle paladser uten samme tegn, eller ogsaa korset. Det er hekseformularernes og jertegnenes land. Der er overalt en underlig, men betegnende blanding av katolicisme og hedendom i hele det overtroiske apparat mot ulykke og ondt øie: man har hornet, rød boghvete, korset, grævlinghalen; i den religiøse forestilling er der et bundløst rot, hvis væsen man ikke fatter, før man gjennem længere tid har hat adgang til at se det side om side. Det er den dag idag de primitive sjæles land. Det er ogsaa blodhevnens, vendettaens land; jeg har tilfældig været tilstede ved opgjør og slagsmaal midt i almuen ute ved kirkevæggen, og jeg har set karabinierer gripe ind nervøse, saa kridhvite over de dirrende læber, fordi de visste, at sinnet, om det fænget videre her, vilde blaast hele politistyrken væk. Og de øde fjeldstrækninger har et stygt ord paa sig som opholdssted for illgjerningsmænd — især før i tiden hadde de det; og man snakker tit med folk, som en eller anden gang paa en ensom vei er blit overrasket av banditens rop *faccia a terra!* (ansigtet i jorden) og saa er blit utplyndret. Det er vel heller ikke netop for sommerhetens skyld, at dette lands huse har de smaa, mistroiske glugger til vinduer, tilgitret høit oppe paa væggen, saa man tænker paa fængsels-celler eller blokhus. — Et sterkt lidenskabelig folkefærd er

abruzzeseren; men han famler rundt under en gammeltestamentlig formørket himmel; folket er avstumpet i en patriarkalsk underkastelsens aand. Det er kleresiets og analfabetismens land, fattigdommens ogsaa og emigrationens.

Men det er og blir for den fremmede noget av et eventyrets land. Halvøens høieste fjeld Gran Sasso troner plastisk midt i fjeldmassen; der er rummelige daler opunder det; og utover den vældige slette foran det ligger tindrende smaabyer. Her i midten bugter elven sig, og svulmer over bredderne vaar og høst; høit oppe i fjeldsiden ligger gjerne et ensomt kloster og lyser hvitt. Etpar ganger om aaret, vaar og høst, drager millionærgodseierens talløse kvægdrift, under ustanselig surr av hundredstrupet brøl og bræk, forbi paa den hvite vei under bymuren, til eller fra Syd-Italiens malariaflater; for der er ogsaa trange tverdaler her op under Gran Sasso, og derinde ligger de kjølige sommerbeiter. Og millionæren, som kanske er begyndt som fattig staldmester hos Bourbón'erne i Napoli, eier omtrent det hele. Der er hidsig drivende sommer herinde mellem Abruzzer-fjeldene. Staa blot en middagsstund i juni under en aker-ren, hvor skurfolkenes underlig eggende, høirøstede stevjing gaar for sig deroppe! hør cicadernes øredøvende sang i solen! se de gulbrændte marker, se elven, som ligger uttørket paa sletten og saa tindrende hvit av

sand! — En nordbo's blod kommer ialfald i flimrende ekstase ved en slik brusende sommer.

Her i Abruzzer-sommeren har d'Annunzio staat og mottat inspirationen til sit sidste arbeide; her i Abruzzerne foregaar hans «*tragedia pastorale*» *La Figlia di Jorio* (Jorio's datter), d'Annunzio's «folkedigtning», hvis ry overstraaler alt, hvad han tidligere har gjort; hans hjemlands kritikere ser i den en «fornyelse av vort tragiske teater», og de som har vaaget indvendinger, døives av haanlatteren. Den er blit til under medarbeiderskap med Italiens mest feirede maler Michetti, som forlængst hadde malt et billede over det gamle sagn-motiv.

Milieuet er ikke helt fremmed for digteren; han har i sin begyndende digtning, den som blev til under paavirkning av Verga og Zola, været sammesteds, hans fødeby Pescara ved havet ligger jo ogsaa temmelig nær. Men saa har det likesom i mellemtiden løst op for ham: retorik, svada, frasen skaptes, slafseriet i klingklangord, som ikke flytter paa nogen ting. I dette stykke er han nu vendt tilbake til det hjemlige, forsaavidt emnet angaar. La mig si det straks: denne inspirations-stund i Abruzzer-sommeren er det egte ved d'Annunzio's drama.

Han fører os i første akt ind i en bondestue i Abruzzerne, en bryllupsgaard, hvorhen ko-

nerne efter landsens skik kommer med «sending». Der er en overlæsselse av skikke og av det overtroiske apparat; folket tror paa drømme og staar klomset av jertegn og varsler. Der er en pragtfuld opregning av redskap og kjøkkentøi, som visselig sjelden i literaturen har været gjenstand for en saadan retorisk øm kurtise. Man vader gjennem apparatet, mellem folke-overtro og bryllups-skikke og kjøkkentøi og kostelig retorisk salve, saa man ikke har fornemmelse længer av en klar linje. Rigtignok har forfatteren allerede forinden, ved selve den i vore øren bombastiske dedikation, svækket vor hørsel og vort syn for natur.

I begyndelsen av denne akt sitter den vordende brudgoms søstre kvitrende sammen og vælger dragt til den forestaaende familiefest. Det er Sankt Hans, det er skuronnens tid her; imorgen skal bryllupet feires — Vienda skal gifte sig med deres bror, fækaren Aligi. Alt er færdig. Saa høres midt i idyllen raa skurfolk utenfor, skrikende, hujende, skraalende, vilde av sommersol og vin; som «gale hunder» leter de efter en jente, som de vil ta med vold. Hun flygter for dem, ind i bryllupsgaarden, og en av brudgommens søstre, Ornella, barikaderer døren indenfor. Men de gale kommer og vil bryte ind for at hente hende ut; de staar utenfor og overhøljer hende, som uanstændig landsens tøite, med

utilhyllede drøiheter — en scene, hvorover nok vort hjemlige snerperi vilde kaklet op, saasandt en norsk digter hadde skapt dem. Brudgommen Aligi, som i grunden alt er koglet av hende, vil allikevel, fortvilet og i nagende selvbebreidelse, slaa hende og jage hende fra arnen; men saa ser han pludselig en engel ved hendes side og lar forfærdet stokken synke. Han vil til straf brænde sin egen haand; hun ber for den. Imens kommer faren hjem, blødende efter skinsykt slagsmaal ute i marken i anledning av samme jente. Den fremmede, som saaledes er kommet i deres hus og av søsteren Ornella har fundet beskyttelse ved familiens arne, er Jorio's datter Mila, hun med det darlige rygte, trollmandens datter, som kan synkverve, som sætter mændenes blod i kok.

I næste akt er vi hos fækaren Aligi i hans gjæter-bu paa høifjeldet; det er høst, han skal nedover fra fjeldbeiterne mot Rom og flaterne. Han bor nu sammen med Mila og er i hendes vold; han gav hende husly en dag han fandt hende paa vidden halvdød og mishandlet; og han elsker hende, skjønt hun er helseløs og føler sig paa det sidste. Her optræder først fækarens søster Ornella tilhyllet og fortæller om hjemmet, hvor nu alle sørger og graater; og hun gir ondt fra sig, fordi man hin gang lukket Mila ind og gav hende ly: faren har faat blodforgiftning av

de saar han fik for hendes skyld! Aligi har forlatt sin brud! — Imens kommer hans far sættende til fjelds, endnu i blodforgiftningens feber, og vil ha Mila med sig. Det kommer til slagsmaal mellem far og søn; men sønnen bastebindes av hans hjælpere. Hvorpaa saa følger en vild scene, hvor Mila søker forhaling; imidlertid blir Aligi løst av søsteren Ornella, kommer tilbake, blir vidne til voldtægts-scenen, og dræper faren.

I tredje akt ligger faren lik hjemme. Man sitter i den fordums bryllupsgaard og venter munken med sørgefanen og likfølget, som skal hente den døde; moren sitter vanvittig av sorg. Aligi er imidlertid dømt at ha sit liv forbrutt, han kommer bastet, sammen med sørgefanens følge, for at faa morens tilgivelse, like før han skal syes ind i sækken og kastes i elven. Men da optræder Mila og tar skylden, sier: hun har i grunden dræpt faren! hun har forvirret Aligi's sanser, besat ham med sine helvedes-kunster. Og mens Aligi stammer forbandelser imot hende, bastes hun og lar sig føre til heksebaalet i offermodets ekstase: *La fiamma è bella! La fiamma è bella!* Og Ornella roper trøstende ord efter hende: hendes er paradiset!

Dette er skelettet i det religiøs-lyriske digt om fortidens liv i Abruzzerne, om den tragiske vandring fra de kvitrende bryllupsforberedelser til begravelsens dystre stund. — Og man vil allerede

av den korte indholds-gjengivelse ha skimtet, at digteren er vendt hjem med bytte fra det «hellige Hellas». Hans beundrere har vistnok hævdet at en skikkelse som Ornella er flunkende ny i verdensliteraturen: jeg formaar ikke se andet end at hun er identisk med Antigone i Sofokles's tragedie. Det er overhodet græsk tragedie som hele tiden ligger bak bygningen, specielt i anvendelsen av korene, som forekommer i akterne; og man maa indrømme at dette den antikke dramaturgi's apparat dennegang er heldig anbragt — det indstiller sig naturlig i situationen.

Men der er mer av det «hellige Hellas» i denne gjæter-tragedie. Den trøstesløse grundtone er derfra. Aanden over den brutale slutning er derfra: Mila er uten skyld, og den raa formørkede mængde seirer. Og det støter os, ikke netop fordi det gaar løs paa vor moderne retssans og logik, for det sker jo meget i livet som gjør det; men væsentlig fordi denne brutale slutning ikke fremstiller sig paa nogen maate som et led i et bestemt syn hos digteren, jeg mener, uten et eneste glimt av revolt i hans aand. Der vifter den græske oldtids blinde skjæbnetro over denne følelsesløse slutning. Og her ser jeg allerede en antydning av den reaktion som laa gjemt i hans moralske missions-reise til Hellas. — Men det maa man late d'Annunzio, at han er en kjender i den sjælelige torturs mekanik, hvad han jo har

godtgjort i sine romaner. Saa, skulde en gjenreisning av det græske drama med dets pinefulde uavvendelighet — *«ananke»* — være paakrævet, saa var han manden. Mens nemlig hans fantasi slaar klik i karakter-tegningen, og en plastisk vanmagt præger alle hans bøker, — saa er det her, i at variere den pinlige situation, hans opfindsomhet er uuttømmelig. —

Jeg kan ikke se at hans stykke almen-kunstnerisk betegner en fornyelse. Og jeg lægger selvfølgelig ikke da vegt paa ting, som at den erotiske situation i mangt og meget er den samme som i hans drama *La Gioconda*; eller paa ting, som at denne art av erotisk magtstjaalenhet hos manden er tegnet før av Verga, eller at endog Milaskikkelsens stilling er kjendt som hovedtype i den sicilianske forfatters bondenoveller.

d'Annunzio har ikke egentlig villet gi et sanddru folkelivs-billede av svunden tid i Abruzzerne. Ved tegningen av skurfolkene er der vistnok trukket op nogen kraftige linjer; men den primitive sjæl har han ikke tegnet. Det er tildels betuklede bønder, ballet-bønder, — især kvinderne; de bærer ikke dragter engang, de bærer gevandter, det er grazier fra Botticelli's «Flora». — Og som arkaiserende artist har da ogsaa bokens illustrerer De Karolis forstaat digterverket. Han har overlæsset det med den slags bugnende vignetter, med den slags initialer ved

alle hovedreplikker. Selv i tegningerne staar der duft av boudoirets salvekrukke indover landsens idyllen.

Engelsk turist-smak! — for at tækkes det raceløse *highlife*, i hvem endnu det gamle oljetryk av Italien blinker uforbederlig og er levende. Stil. Bare stil. Stil «Liberty». — Det er ikke noget under om menneske-skildringen til sine tider blir laveste basrelief; det er ikke noget under om Aligi's mor, da hun reiser sig vanvittig, leverer fra sig en tale med en retorisk gylden glans over sig, som faa normale tale-kunstnere formaar det. —

Men i dette drama feirer d'Annunzio's verskunst triumfer som ikke tidligere; den bøier sig naturlig, kanske litt ens i midlerne, for vekslende stemninger, fra den oprevne og vilde passion til den lullende idyl — et blendende skilderi i alle farvebravurer, som det sig bør en medarbeider av maleren Michetti. Jeg fremhæver f. eks. rytmen, naar der kommer et andpustent bud og melder tunge tidender. Eller lyt bare til dette mesterverk i klang, der søstrene sitter sammen og snakker, mens bakenfor deres kvitter middagens klokker klemter, nærmer sig og fjerner sig paa vindens bølger:

I pendenti e la collana,
e il nastrino chermisì.
Ora suona la campana,
la campana di mezzodì.

Ved behandlingen av versene har digteren ikke været i det «hellige Hellas». Det er i det hele noget av hans fortjeneste at han i Italien har bidraget til metrisk at frigjøre den poetiske form fra Carducci's klassiske trældom. Der er folkevise-tone, gamle vers-ræggler synes at gaa igjen — jeg har hørt samme rytme i vers fra den romerske Campagna. Han søker tilbake til middelalderen; vistnok ogsaa, forekommer det mig, til de sangbare vers i den kirkelige latinske poesi. Der er en vældig bruk av alt fra alle kanter.

Gabriele d'Annunzio virker like i begyndelsen av et digterverk altid som en storfugl, som letter paa vingen og kjender luft under den. Man stirrer straks ut i horisonten, man tror man maa ha ham ensteds derute, mægtig svævende over sletterne og over al borgerlig kunstsmak. — Man stirrer forgjæves; og saa snur man sig: der sitter skam! storfuglen fremdeles paa samme flek og kjender luft under vingen. d'Annunzio er ogsaa i *La Figlia di Jorio* uten original kunstidé, uten original kunstvilje. Hænger han fast med vingen i salvekrukken, i parfymen? Det er ialfald karakter som fattes — dette lille, men uundværlige som heter sjæl. Det som er originalest ved ham, er fremdeles denne vældige bruk av alt fra alle kanter.

Men dennegang har storfuglen været en smu

Ulysses paa Parnas. Dennegang har han regnet ganske rigtig. Han har leveret sit folk en enestaaende libretto, som ligger og venter paa at fyldes av en komponist for at bli enevældig paa alle italienske brædder. Hvad maa der av klangvirkning ikke kunne gjøres ut av første akt, hvor jentekvitret snor sig paa den musikalske bakgrund av fuldsommerens toner og lyder! Strengerad bak strengerad! — Eller av anden akt, med buskapens bjeldeklang paa fjeldet og sækkepiper og forbifarende pilegrimmes sang. — Eller taarerne i tredje akt! med graatekonernes hyl og jammer og sørgemusikken, hvor fadermorderen har sit retoriske møte med søstre og mor og den dræptes lik og med sin fordums fæstemø! Et møte av den art som faa av det italienske opera-publikum vil staa sig for — Ødipus-sagnets bundløse taaredyp, uhjælpelige fortvilelse.

(1901—1904)

VERGILS SIDSTE SØN

«Romagna's digter» G i o v a n n i P a s c o l i fik 1912 i den italienske presses's overflod paa krigersk stof dengang, lov til at vandre ubemerket bort; han fik dø i skyggen av Italiens heltebedrifter syd paa den Libyske Ørken. Han var vel da en femti aar.

Pascoli er født inde i Apennin mot Lucca-kanten, i en liten by B a r g a, som ligger utenfor turisternes alfarvei og jernbaneruterne. Carducci var bl. a. hans lærer. Og som voksen underviste han i latin og græsk, blev siden professor, har været ansat i Livorno, Bologna, Messina. Han har oversat dele av Homer og Hesiod, og har kommentert Dante. Han var ansat som professor ved universitetet i Pisa, da han blev kaldt til Bologna for at overta nationalskalden Carducci's plads som professor i italiensk literatur.

Her døde han altsaa i april det aar. Man lette dengang forgjæves i aviserne efter et litet telegram om hans sygdom og død eller om den sidste reise fra Bologna hjem til hans fødeby inde i Apennin. Heller ikke privattelegrammerne kunde avse plads til denslags, — vel fordi pladsen var

disponert for schakspillernes daglige træk paa den Libyske Ørken. I en slik hul vaabenlarmens tid, da der jo ogsaa dreves febrilske bankspekulationer i Tripolis, og chauvinist-skravlet stod mot taket i Aragno-kaféens inderste mørke rum, som dengang blev døpt *«il garage dei leteratucoli»* (smaaliteraternes garage), — i denslags gny vilde forresten kanske endog en Carducci vandret heden, uten at utlandets pressetelegrammer hadde bemerket ham. Og ellers ynglet stormagts-synerne de dage slik, at det visselig tilslut foresvævet Aragnosalens helter intet mindre end at gjenerobre Romerrikets tapte provinser; da er der selvsagt ingen bruk for digtere, ti større digtere end sine egne statsraader kan folket jo da slet ikke faa. — Og Pascoli's lik blev i stilhet ført hjem, først paa jernbanen til Pistoia, hvorfra saa kjøreveien gaar opover mot Barga i nordvest.

Og Carducci's stol paa katetret i Bologna stod atter tom. Carducci hadde været en personlighet, med syn, bornert, men sundt — s i t e g e t! Suverænt ordnet han Italiens gamle literatur efter sit hode, haardhændt, ogsaa brutalt; og samtidige aandens varer stemplet han uten at blunke, uforfærdet som det sig en gammel Minerva's prest bør. Pascoli derimot var uten synets mod, om han end hadde synet — forsaavidt var han ingen personlighet. d'Annunzio, som en lang tid var stillingens kandidat, er ikke engang en l i t e r æ r per-

sonlighet; bare en veirhane, en plagiatorernes fyrste uten større ansats til eget ansigt; han er alt hvad tiden ønsker: Tolstoianer, Nietzschedyrker, socialist, monarkist, moderne og antik, hedning og kristen. Om han ikke skulde synes særlig paakræ-vet i øieblikket som lærer netop i literatur, saa kunde det kanske lignet tiden, om han just den-gang hadde plantet sin apekat-bak paa Carducci's stol; han var ialfald som professor-emne favorit i literatuklernes garage i Aragno-kaféen. — Saa-vidt mig bekjendt, staar katetret endnu tomt; ial-fald varte det meget længe, før det blev besat — indstillingen fra Bologna-universitetet maa nemlig være enstemmig, før regjeringen kan utnævne.—

Pascoli var ingen strids-gnyets mand som Car-ducci. Han var heller ingen champion i skaperi; og naar han kort før sin død blev bedt om at skrive vers til en regatta i Salerno, og da svarte, at jo «jeg skal gjøre det — Vergil kom og hvisket at jeg skulde», saa ligner en saadan fagte ham litet. Til hans liv knytter sig ingen store, larmende begivenheter; der er i grunden bare én begiven-het som nævnes i forbindelse med Pascoli — og den nævnes da baade av ham og andre en liten smule ofte.

Hans far blev ansat som godsfuldmægtig hos millionærerne Torlonia, hvis æt har vældige eiendomme paa Romagna-sletten mellem Ravenna og Rimini — denne egn som har alet, og endnu

aler, Italiens uforsonligste politikere; blandt disse princip-steile stridbukker hænder det saaledes oftere den dag idag at socialister og republikanere skyter hverandre ned i hidsighet. Vi vet jo, de var kjendt for sin stridbarhet ogsaa paa renæssancens tid. — Digteren har gang paa gang i vers malet sletten. Og den av os, som har faret der en foraarsdag, vil ikke ha saa let for at glemme dens groende soldis, dette brusende, blindende solhav... vuggende akrer i det endeløse, eller grønne græsenger saa langt éns øie naar, med en og anden mager, høi poppel ragende i veiret, som en gjæter blandt lubne, kuttede nyttetrær; og staar brisen den rigtige vei, lugter man salt fra Adriateren, som blinker der straks ut i øst, lik en stripe smeltet sølv. Men íngen takker og tinder! Først langt inde i vest retter noget skarpt sin ryg, med et par fjeldspidser; San Marino-republikkens by ligger paa en av dem, skjælver som skjørt nips av glas oppe i soldisen. Pascoli har selv sunget om denne sin barndoms utsigt i *Canti di Castelvecchio:*

> ...monti, una selva, un castello;
> poi monti; piu in su San Marino....

(ɔ: fjelde, en skog, et kastel; saa fjelde; længer op San Marino). Hit flyttet fjeldgutten fra Apennin; her paa den endeløse slette uten tinder og takker, med en vældig himmel over sig, drømte han sine unge aar.

Han kan ogsaa se den i mørkere lys, med tung himmel, som i den raske lille tegning, han kalder *Temporale* (uveir):

Et bulder ute i det fjerne...

Rødner kimingens rande,
som for en brandtomts lue;
svart som bek ind mot landet;
skydrift om fjeldets pande;
mot det svarte en stue,
og saa en ving av en terne.

Jeg kan ikke negte mig ogsaa at avskrive originalen til dette musikstykke:

Un bubbolio lontano...

Roseggia l'orizzonte,
come affocato, a mare:
nero di pece, a monte,
stracci di nubi chiare:
tra il nero un casolare:
un' ala di gabiano.

Og her paa sletten oplevet han da sit livs begivenhet: Det hændte en kveld at faren vendte hjem fra en forretningsreise som lik i sin vogn, han var skutt fra bakhold gjennem ryggen; han sat med to dukker i fanget, som gave til barnene — saa beretter folketraditionen. Et av sønnens digte — *La cavalla stòrna* i Castelvecchiosangene — behandler denne hjemkomst og morens besøk hos hesten i stalden, det eneste øienvidne til udaaden.

I Torre var forlængst det slut paa dagens tummel.
Fra Salto-aaens popler bare lød der mummel.

I sine spiltaug stod de, de Normanner-hester,
og tygget knusprende paa sine havre-rester.

Midt foran stod hun, hoppen, fyrig, sky, derinde, —
født mellem pinjer, i en sjøsalt strandbreds vinde, —

og hadde havets sprøit i næsevingen hidsende
endnu, og braket i de rappe øre-spidsene.

Med albuen paa krybben stod i baasen inde
min mor, og snakket med den slik, saa mo i sinde:

«Du kjære, snille hoppe, du som nu er fremme
og skysset ham, som ikke kom igjen til hjemmet, —

du faar hans hilsen og det sidste ord, som falder!
Han efterlot en søn her i saa ung en alder, —

den første av de otte iblandt døtre, sønner; —
og holde tømmer endnu ei hans hænder skjønner.

Men du, som kjender stormen langsmed dine lænder,
retleder nok engang de vesle barne-hænder;

du som i hjertet bær' en ødslig havstrands vildhet,
retleder nok engang den lille barne-stemmes mildhet!»

Sit magre hode hoppen snudde litt og skakket
imot min mor, som bare mere traurig snakket:

«Du kjære, snille hoppe, du som nu er fremme,
og skysset ham, som ikke kom igjen til hjemmet, —

jeg vet hvor du var glad i ham, jeg vet det!
Det var blot døden og saa du, som var tilstede.

Du, født i skog, i kuling og i bølgelarmen,
du har begravet al din rædsel dypt i barmen;

og som du kjender bidslet ligge slapt i munden,
dit hjerte stagger dog sit løp i samme stunden:

da følger du din vei saa sagte og med lempe,
paa det at han i ro sin sidste strid kan kjæmpe.»

Det magre, lange hode holdt sig tæt ved siden
av mor, til hendes ansigt, mildt av graat og kviden.

«Du kjære, snille hoppe, du som nu er fremme,
og skysset ham, som ikke kom igjen til hjemmet, —

Aa du! Han sa to ord, det sikkert dog han gjorde!
Og du forstaar dem og, men kan ei gjenta ordet.

Med tømmer løse mellem dine hover hængende,
med al din hete troskaps ild i øiet fængende,

med riflesmeldets ekko i dit øres kammer, —
du følger veien mellem høie poppel-stammer:

Du bragte ham tilbake, just som solen dalte,
fordi vi skulde faa de sidste ord, han talte.»

Det lange, stolte hode stod og lyttet længe.
Min mor, hun kysset den indunder fakse-hænget:

«Du kjære, snille hoppe, du som nu er fremme,
trak en til gaards, som ikke kom igjen til hjemmet!

til mig en mand, som aldrig hjem mer kommer!
Du var saa snil. — Men kan ei snakke, — du som
stum er?
Du kan ei, stakkar; andre tar sig vel i vare.
Aa! men du maa si den ene, ene tingen bare!

For du har set ham nylig, morderen, den vilde:
Han bor her inde, gjør han, — her i din pupille!

Hvem var, hvem er det? Jeg et navn for dig vil nævne.
Saa gir du mig et tegn. Gud skjænke dig den evne!»

Nu knuspret hestene ei mere paa sin føde:
de sov og drømte om de hvite veiers øde.

De trampet ikke halmen med de hover bare:
de sov og drømte blot om hjul, som hvirvlet snare.

I denne store stilhet løftet mor en finger.
Og sa et navn. — Et høimælt knegg tilbake klinger.

Det kom aldrig op, hvem gjerningsmanden var. Men den begivenhet la moren i graven et aars tid efter av sorg, beretter traditionen; flere av barnene døde ogsaa av samme grund. Og bare Giovanni og to søstre overlevet begivenheten.

Ja, saa lyder legenden. Og vi faar nøie os med dens ordlyd. Ingensteds har jeg set antydet, i hvilken retning mistanken gik, om hint skud var en stridbar Romagnolo's vendetta mot en nidkjær foged, eller der spillet et kjærlighetsdrama bak; til forklaring av udaadens virkning paa familien er

jo ikke det et helt uvæsentlig moment. Men dette uhyggelige barndomsminde blir ialfald den kilde, hvorfra hans bedste digtninger øser indhold; og bestandig er det likesom sangbunden, det som forklarer hans knæk i livsmodet. For selv om en slik usammensat livstragedie ifølge sakens natur ikke kan være noget synderlig frugtbart eller tændende som utgangspunkt for en digtersjæl, ja selv om motivet kan virke en smule trættende, naar det gjentages slik ved hver digtsamling, eller naar han kommer halende med sin fars lik, bedst som han sitter saadan uanfegtet og pensler sommeridyller, saa kan man aldrig paastaa, det er mundsveir, eller bent frem artistisk manér. Det er trods alt følt. Og i den fortale, som Carducci skriver for ham til digtsamlingen *Myricae* (1894), sier han at disse sange er som kranser paa hans fars grav: «...Der er fuglekvidder, cypressers sus og kirkeklokkers fjerne klemt: Passer til en kirkegaard.» I *Poemetti* nævner han det selv i fortalen til søsteren, og i samlingen *Canti di Castelvecchio* sier han, at de digte den indeholder, er blomster til hans mors grav.

Som sindsytring betegner hans digtning reaktion. Den er heller ikke hvad man kalder mandig digtning. Han retter sig aldrig i impulsiv sund trods — ikke ett øieblik! Hverken ved egen eller andres smerte sporer man nogensteds en saadan trang; han nyder det isteden kunstnerisk. Han

stanser op i lummer resignation; hans kvide blir stundom klynk, hans medynk klissenhet, hans natursans vegetativ kontemplation. Og hans eros er vek, eller er der i grunden slet ikke.

Jeg skal gi en liten prøve — et digt han kalder *Notte* (nat):

Der sitter piker foran hesplerne, som svirrer,
og lygtens skin de blonde hoder stilt forgylder.

De blonde hoder, svarte stjerneblik, som stirrer, —
det hen til vinduet sig alt i ett forvilder:

Mon sitter de paa våk for riddersmænd, som irrer,
og va'r sig frem igjennem nattens tause mylder?

De snakker elskov, søte ting som sind forvirrer:
Slik snakker de, til morgenrøden stuen fylder.

I *Poemetti* lyser han fred over menneskene i disse statelige terziner:

Uomini, pace! Nella prona terra
troppo é il mistero; e solo chi procaccia
d' aver fratelli in suo timor, non erra.
Pace, fratelli! E fate che le braccia,
Ch' ora o poi tenderete ai piu vicini,
non sappiano la lotta e la minaccia.

(ɔ: Fred, mennesker! Paa den ilende jord er mysteriet for stort; og den, som sørger for at ha brødre i sin angst, han alene farer ikke vild. —

Brødre, fred! Og pas paa at den haand, som I nu eller senere strækker mot jer næste, ikke smaker av kamp eller trusel.)

I den grad from og partiløs og fredsæl var han. Men derfor slos jo partierne like fuldt om ham til en begyndelse; socialisterne vilde annektere ham som sin, de klerikale indrullerte ham i sit geled. Han søkte at verge sig og svarte dem alle: «Homo sum»; og at han sang bare for de unge sind — med sin kunst var det dem han vilde husvale og glæde. Presterne har dog hat et agtsomt øie til ham, ialfald i de senere aar; men det lykkedes dem allikevel ikke at slippe ind til dødsleiet med sakramentet, — og i den uforsonlige holdning var det kanske traditionen efter hans gamle lærer, hedningen Carducci, som egentlig gik igjen, — vel saa meget som netop Pascoli's egen hu.

Jeg oversætter endnu et digt fra denne tid — *Il ponte* (broen):

En havgrøn maane kanter himlens rande,
klær av hver eng, som svøpt i nattens ham er,
og floden flakkende. Med hulk og jammer
mot ensom bro en bølge høres lande.

Hvor gaar det hav, som drog? hvor kildens vande,
som mumler nølende bak busk og stammer? —
Men floden gaar med spring, hvor solblink flammer,
fra ukjendt fjeld mot ukjendt hav og strande.

Frem maanen glir: De retter sig og lyer,
hver høi cypres, langs med de dystre diger,
fromt hviskende, mens vinden i dem napper.

Der stanser seilende og hvite skyer,
snur sig til den og op de uset stiger
ad azur-templets endeløse trapper.

Ved denneslags hastige oversættelser kan der være en ørliten finesse som gir hele linjen, ja verset, duften, — som er gaat én forbi; der er saa farlig mange av denslags netop i italiensk, kanske mest i versene. Foruten at man jo, naar man oversætter fra «romansk», har prosodien og det rent rytmiske imot sig. Og saa eier det sprog sine malende ord paa helt andre felter end vi har vore. Som eksempel kan jeg netop citere den herlige første linje i denne sonet om broen:

«La glauca luna lista l'orizzonte —»

Denne forventningens majestætiske ro imot maanens opgang! — Eller jeg nævner igjen hin første linje av *Uveir* — den brummende torden:

«Un bubbolio lontano —»

Men forhaabentlig gir det oversatte dog indblik i arten av hans miniaturer over land- og bondeliv. Som man ser, er hans symbolik saa litet paatrængende, saa vag og nethændt som man over-

hodet kan vente den fra sydens digtere. Carducci var d e r brutalere. —

Efter de første digtsamlinger: *Myricae* og *Canti di Castelvecchio* hadde han en mat periode; i den utgav han bl. a. *Poemi conviviali* og *Odi e Inni*, hvor han holdt til i den græsk-latinske antiks drivhus. Men i 1909 plukket han til sine beundreres glæde atter vilde blomster paa sin egen slette; — og i saa maate staar dette nye i klasse med den episke digtning, de fem *Canzoni di Re Enzio*, med norditaliensk emne fra 13. aarh., som han vistnok ikke fik helt færdigskrevet.

Det aar utgav han *Nuovi Poemetti*. I denne samling skildrer han de vekslende aarstider paa landet; han synger om kornet som faar stængel, om druen som mørkner, om mennesket, denne slettens evige jordtræl, uforanderlig som selve den muld, hvorav han henter sin næring. Og over dette liv de vingede, syngende skarer; vi møter akerriksen, som bygger av røtter og haartjafser sit uvande rede klos paa den nakne jord; svalerne, som smetter ind under takrenden, meiserne, gjøken, som galer sine to stavelser, hakkespetten med det gneldrende skrik, og høit oppe i himlen har vi lerkens tilrende prik; saa, naar den første stjerne tændes over den tause jord, kommer nattergalen, og de to skogduer vagler sig tæt op til hverandre med blyblaa hals indtil hals; uglen gjentar op og op igjen sit uhygge-skrik, og ørnen dra-

ger forbi paa de svære vinger, ror sig fremad, langt borte i kveldens gyldne skyer, og gneldrer tre ganger sit grumme skrik ned over jordelivets svimlende dyp, — som det heter:

> Fuor delle nubi risplendenti d'oro
> l'aquila rota, remeggiando lenta
> sopra il terrestre vortice sonoro.
> E s'alza ancora ed alto un grido avventa
> atroce per le vane plaghe sole.
> Tre volte grida e sta tre volte intenta
> all' eco forse che ne manda il sole...

Midt i dette naturens liv gaar en bondejente og en statelig jægersmand; kjærlighet gror og modner, likesom kornet, og hun gir ham sit ja. Før aaret er omme, smiler barnet i vuggen. Men det dør; moren gaar taus og klær den lille engel, som vender tilbake til englene. — Ovenpaa den kjærlighets-idyl synger digteren videre om aaret, som gaar sin gang; han synger om høisommerens og skurens brændende dage: blondt korn rasler i vinden, og lerken hører ljaaens kvasse hvin: «Lig stille!» roper den ned til ungerne i redet, «saa gaar ljaaen over dere.» — Og aarets førstegrøde sendes straks til møllen, og melet vender tilbake til hjemmene; han besynger derpaa bakingen av Romagna's primitive «*piada*», hvorunder hele huset dufter av det nybakte brød. — Saa kommer den glade vinhøst: Det var en opholdsdag, og paa

den glatte, tørre vold skled folk allesteds; hvepsesurr allevegne; «druen var het, og i kiperne duftet det allerede most»; kar og kvindfolk stevjes med hverandre i strambottens gamle versstubber. — Og saa tilslut hæver Pascoli sig i sky, synger et statelig lovkvæde til denne fete, bærende jord, til Italia med floder og hav og sjøer. Hans syn stiger videre, han skuer det uendelig store; han stirrer paa stjernerne, og firmamentet vokser; han stanser svimmel op foran det uendelige — en panteistisk vision! — svimmel og ræd i denne «verdners dumpe hvirvel» *(in quel cupo vortice di mondi)*.

Dette er, kort gjengit, gangen og indholdet av disse digte, hvori han vendte tilbake til det bedste i sig; samlingen er forsaavidt typisk. I sin literære samtids larmende humbug og reklamesyke er hans poesi som den stille natlampes vage blaff. Han har selv brukt et lignende billede om sin digtning, har sagt, at den er at ligne med den vaakende staldlygts skin eller med lyset hos barnet, som graater i vuggen. I sit mondæne decennium var han landlivets og arnens digter.

Og her har man sagt om ham, at der nok var græs og trær og fugler i den italienske poesi før ham, men først han fik a l l e bevingede til at synge, a l l e markens straa til at piple frem, a l l e trær til at suse, a l l e blomster til at dufte. Det er sandt sagt: Han kunde den kunst at gaa ut av

sit menneskelige skind, bli lutter øre, lutter øie; ved synet av vindens klissne lek gjennem den blonde aker kommer han i skjælv, han staar ekstatisk i en lys taakesky; ved humle-surret under slaapetorn-hækken, ved den grosvangre soldis, forsvinder han, gaar op i det uten en rest av bevissthet om sig selv, — som humlen, som svalen, som barneropets ekko under leken. Al vilje er opløst, al mandighet fløiten; der er tilslut ingen digter, det er ikke han som synger, der er bare et konkylium tilbake, som ligger ute paa sletten og suser for alle himmelegnes vindpust. Det er den milde lydhørhet som hos spægede munker, man tænker paa den hellige Francesco fra Assisi, naar han er ute og gaar.

Det vedkommer ikke resultatet, selve digtet, men det er ikke likegyldig psykologisk set: Det er det lærde, forlæste bokmenneske, som falder i staver, naar han en dag tar sig litt stunder til at gaa ut i naturen; han staar med spilte barneøine, tror han hører græsset gro. Det er hemmeligheten ved Pascoli's gave, kjernen ved hans inspiration. Og saa gaar skole-duksen hjem igjen, lukker sig atter ind i kunstens halvlyse celle, ciselerer hændig frem, endnu halvt indsovnet av blomsterduft, det fine, enkle digt, især i gratiøse terziner, Dante's metrum, i hvilket han er mesteren over alle. For han er enkel, ikke frasefyldt og retorisk og lærd i sin digtning, denne

folklorist og belæste filolog, som kan den antikke og middelalderens prosodi paa sine fingre, bare med smaa epitheta som «flumen errans» o. l. lekende paa tungen efter læsning av Horats og Vergil og andre. — Og Pascoli's digtning blir altsaa heller ingensinde uttryk for den stormende vivørs overskud eller hans bitre lede.

I arten av hans inspiration ligger hans styrke. Men d e r ligger ogsaa hans svakhet. Saaledes kan han falde paa at eftergjøre høisommerens lyder, han utleverer til fuglene sit menneskelige alfabet. Hør f. eks. dette første vers av *«Il fringuello cieco»* (den blinde finke) i Castelvecchio-sangene:

> *Finch* — *finche* nel cielo volai,
> *finch*....*finche* ebbi il nido sul moro....

(o: saa længe jeg fløi i himlen, saa længe jeg hadde rede i morbærtræet). Eller i andet vers i samme digt, hvor bl. a. nattergalen synger smægtende farvel:

> Addio addio dio dio dio dio...

Eller i sidste vers, hvor den blinde fugl synger til solen:

> O sol sol sol sol...sole mio

Denne grad av barnslighet har passert grænsen for det naive. Men der har han jo bl. a. i Marino

fra 1600 en forløper; det er forresten et træk han har tilfælles med sydlændingen og klarhjernede racer, som har saa vanskelig for at holde maate saadan instinktivt, naar de først gir sig hen i naive og skjønne rørelser.

Der er ogsaa en anden svakhet ved hans digtning, som er en følge av samme evne: I hans haand mistet efterhvert kunsten sin mening og betydning. Den blev bare nips. Mennesket blev i grunden borte for ham, det som dog til enhver tid er en digters vigtigste emne. Man ser bedst, hvor velgjørende de menneskelige ting kan virke som rygrad, i noget av det sidste han skrev: «Hymnen til Turin»; den blev naturligvis under Tripolis-krigen rigtignok chauvinistisk anløpen, men netop det gav versene reisning, saa det blev det bedste han hadde gjort paa flere aar.

Til straf for denne egenhet opdager hans kunst heller ingen nye horisonter, eller gir andres syn en ny retning; han har ingen ordnende og byggende evne i sin haand — bare evne til analyse. Til straf derfor blev han heller ikke paa Carducci's kateter landets literære samvittighet. Til straf for denne viljens opløsning kan han forfalde til umandig klynk. Og til straf, fordi hans natursans ustanselig færdes i dette kontemplationens mystiske halvlys, virker hans digtning stundom monoton, for ikke at si bent frem kjedsommelig; men det kan jo tildels være dosernes skyld —

man maa nemlig ikke læse meget Pascoli ad gangen.

Men trods dette: Er der nogen som gjennem vers vil dukke sig ned i en bestemt italiensk natur, da er Giovanni Pascoli manden, man skal søke til, — endda han tar op toskanske dialektord, endog fra sin lille flekke Barga, saa selv italienske læsere knurrer (i den nye utgave følger forresten nu noter og glossar). Søk til Pascoli! Ingen nuværende italiensk digter har en naturfølelse som han. Ingen. I kraft av den vil han bli staaende. Det nye, han har bragt, er intimitet. I saa maate er han et særsyn paa italiensk grund. Og man leter forgjæves i landets kunst efter et slikt forhold til naturen; naar jeg leter efter noget at sammenstille ham med, ja, da kommer jeg for mit vedkommende saa langt tilbake som helt til Ghiberti's dør og dens ornamentik paa baptisteriet i Firenze.

(1915)

DRAMATIKEREN FRA FIRENZE

I

LITT OM ITALIENS MODERNE TEATER

Ethvert folks aandsliv bestaar av mange sammenflettede og tvundne rottrevler, og man gjorde for sin egen skyld — og for sit syns skyld ogsaa — selvfølgelig klokest i at avholde sig fra at skille ut og haardhændt bundte sammen. For man kan aldrig være sikker paa at der ikke er trevler som undgaar éns øie — og det kan være just dem som imorgen sætter den eventyrlige blomst. Men skal man nu engang skrive litt om det, maa der jo, selv om det gjælder ting i vekst, en smule orden til og oversigt; man blir nødt til at gjøre det levende liv fattigere end det er, for denne smule ordens og oversigts skyld. I italiensk aandsliv er det særlig mot tre hold, man kommer til at rette sit øie, naar man skal finde frem de synligste, de groveste traader. Og jeg nævner disse som indledning til denne lille oversigt over det moderne drama, fordi det spiller ind ved og kaster lys over folkets literære syn i det hele. Man søker sin muld overveiende utenfor landet; det føler italienerne selv, og de klager. Det er som med deres ydre dannelse og sociale omgangstoner: der sier man at Turin er mere i slegt med

Paris's selskapsliv end med Rom's og Napoli's, livet i Milano arter sig mere likt Amerika's kosmopolitiske dannelse end det ligner Palermo's eller Firenze's. Og ikke uten grund og ret klager man.

Først har man altsaa, som naturlig er, den literære kultur, som søker sin næring i vest, i stammefællen Frankrike. Man har kaldt det naturalisme, og naar det omplantedes paa italiensk grund, faldt det nærmest sammen med det, man kaldte «verisme», hvilket er den mest naive av al realisme, den aandløse kalkering over virkeligheten, hvor verket likesom ikke passerte noget bestemt gemyt og mottok præg eller tilsætning av det. Den utgir sig for en fællesromansk retning og kalder sig «den moderne»; den er i virkeligheten tilslut blit ganske raceløs, den er journalisternes kultur-nivaa. Siden redaktør Scarfoglio i Napoli er død, er dens pen for øieblikket Vincenzo Morello («Rastignac» i Romeravisen Tribuna), en kyniker og ribbet materialist, semit av herkomst og semit ogsaa i den flate eklekticisme, — som i sin bok *L'energia letteraria* (1905) gir sin trosbekjendelse i disse ord: «Fra arbeideren til kunstneren, fra bonden til statsmanden er basis for moralen uvægerlig biffen: biffen, som skaper sundt blod, som øker arbeidsenergien, som gir fantasien de paalideligste vinger, éns tanke den kraftigste reisning, karakteren den sikreste frihet og uavhængighet.» ... Videnskapen er

for ham energien i det nærværende liv; og man skal ikke være hedensk som d'Annunzio, sier han (altsaa kontra Nietzsche!) — det er bare tilbakefald til hellenisme; ei heller tolstoianer — det er bare evangeliet op igjen. En god fordøielse er alt det kommer an paa. Zola og Balzac forherliger han som sine idealer. Og denne negative posør slaar da tilsidst i sin bok hysterisk over i en pris av energien. — Nu, en god fordøielse er en meget vigtig ting, det kan man jo ikke negte; men det er av disse noksaa likegyldige sandheter, som bare posører i blind selvgladhet kan ha nogen tilfredsstillelse av at kramme ut med; ingen virkelig aand lar sig vei- eller vildlede av denslags. Og hvad energien angaar, saa enten har man den — og da kommer den tilsyne i éns kunst og aandsliv; eller man har den ikke — og da skriver man forgjæves sterke sætninger til dens ære. En saadan hysterisk panegyrik er nemlig tegn paa svakhet. Og Morello's bok er da egentlig heller ikke andet end hele retningens fallitbo op- og avgjort.

Saa er det det andet hold, hvorhen italiensk aandsliv søker med sine sugerøtter: De søker til folket nord for Alperne. Det er jo den germaniserende tendens fra Tacitus, som gaar igjen. Det er et dypt letende og alvorlig tænkende lag i folkets aandsliv og kunst vi møter her. Men det merkelige er at retningen har sin hjemstavn i syden. Syd-Italien er underlig forsaavidt; i Napoli, barok-

kens literære eventyrer Giambattista Marino's fødeby og der hvor Bernini's hændige kunst foldet sig bombastisk ut, der fødtes dog i nutiden nogen av Italiens mest straalende karakterer; det er næsten som om det, som hadde kraft til at holde sig ovenpaa i den bys moralske smuds eller evnet at staa imot det klima, det har engang for alle staat sin prøve, det er hærdet for levetiden og sterkere end alt, det er blit sind av guld. Napoli's luft avlet en giftig bulmeurt som Scarfoglio, pragtfuld som den alene kan gro op og utfolde sig i en slik social, stinkende avfaldsdynge som den by er. Men derfra kom ogsaa den for nogen aar siden avdøde filosof Bovio, som hele folket saa — og ser — op til som karakter; derfra de to Labriola, far og søn, den første filosof, den anden for tiden Italiens største politiske taler; derfra kom socialisten advokat Altobelli, nu død, en av partiets rankeste og mest uplettede skikkelser. Og der er mange flere man kunde nævne. — Literaturhistorikcren Benedetto Croce i Napoli har studert og lært nordenfor Alperne. Likesom Bovio og Labriola, baade den yngre og den ældre, har han saaledes læst Hegel og endog i sin tid skrevet en hel bok om det som lever og er dødt hos denne filosof. Og der er en ung literaturhistoriker, G. A. Borgese, nu knyttet til Italiens største avis nord i Milano, som er rundet av eller har søkt næring i samme aandsmilieu. Han

kom endog helt syd fra Palermo. Men han er fyldt av lede over retorikken, slik den vældet ut av journalisten Scarfoglio's løgnermund; allerede som en tyveaaring er han i klar opposition mot denne og mot hans aandsfælle og ven d'Annunzio, mot deres monotone og parfymerte prosa. Stilen er nemlig kommen i forfald siden Carducci, substantivets virile mester, som i klar og klassisk luft forstod at skape det visionære billed som holdt sætningen skjælvende og levende; d'Annunzio la sig efter adjektivet isteden, hvorved stilen vistnok gled ut i clairobscuret, som tilsigtet, — men derfra videre: til taaken, og endda videre: ut i slimet. Borgese spurte efter overbevisning istedenfor retorik, han tittet bak boken efter digterens eget indre; og for ham blev derfor stil noget etisk, frasen og de klingende bjelder av det onde eller ialfald likegyldig; stil var i hans øine ikke noget isolert for sig selv og løsrevet, den var et meddelelsesmiddel, som hadde at blotte meddeleren.

I syden hører altsaa den germaniserende tendens hjemme. Og det falder én ind at det ikke er tilfældig: gjennem seklerne har man gjort saa grundig bekjendtskap med Bourbon'erne, Anjou, Aragonien, at man føler, man har faat nok vestfra. — Det er ikke utelukket at to epoker i italiensk aandsliv nu møttes her og brøtes til frugtbar rivning; meningsutvekslingen var ialfald i fuldt gjænge: saa kom ultimatumet til Serbien

sommeren 1914, og dermed den store vanvidsnat, som endnu ruger over det, man i Europa før forstod ved aandsliv. Mig personlig forekommer imidlertid denne germaniserende aandsretning for det første ensidig kritisk: det var ikke tegn til nye digtere der. Dernæst er det selvfølgelig tvilsomt om forsøk paa denslags legering av nordisk og italiensk kan lykkes. Der er nemlig sider ved menneskesindet som er en lukket bok for sydboen, det merker én jo klarest, naar de gir sig i kast med digtninger som Hamlet; jeg glemmer ikke deres betydeligste skuespiller Novelli i den rolle: han traadte frem som en forlæst student fra et takkammer — Hamlet har jo været i Wittenberg, — forfrossen og forsnuet, og i denne neurasteniske forfatning faar han saa høre om gjenfærdet; da gaper han stort og med en trillende rund mund, som langsomt trækker sig sammen til en liten tut, som pludselig skratler; fra den stund er han avsindig, og kun det. Tvil er for sydboen av idag en intellektuel og overfladisk krise: man kan være i tvil om en ting, gudbevars!... Men tvil som syke forstaar den egte italiener sjelden. Jeg mindes nu med det samme et andet træk. Det var ved militærmusikken paa San Marcopladsen i Firenze en vinterdag — graa himmel med drivende skyer og sur vind, saa der kom bare folk som ikke kunde være sin musik foruten, og man saa de var fra byens utkant, haandverkere

o. l. Et henrivende publikum! og sersjanten var deres yndling, han brukte ikke taktstok, han dirigerte med bare øiekast. De kjendte aabenbart hver mindste detalj i programstykkerne; deres hoder duvet henrykt i takt, de blunket til hverandre: nu kommer d e t deilige parti! og nu kommer d e t! ... Jeg søkte bort til de uroligste: der stampet de i jorden, de prustet, det var som at høre nervøse kapløpshester paa sadelpladsen like før de skal ut til næste rend. Og der var én som snakket høit hele tiden. Der blev spillet noget av Beethoven: Jo-o, jo-o, mente han anerkjendende: *Bene! Molto bene!* Men saa kom noget av Verdi, det var av *Rigoleto*. Da var han ganske fra sig, ropte i ekstase, og blikket stod spilet som han stirret like lukt ind i himlen: *Ma questa è musica!* (men dette her er musik). — Der er saa mangt ved et menneskesind, som er en lukket bok for sydboen.

Dette kanske ogsaa forklarer at det som sagt er én umulig at øine kunstverker nu, som har sin rot i den germaniserende retning. Jeg har saa ofte skrevet om folkets utadvendte sind, men jeg gjentar det allikevel her: Disse mennesker er skyggeløse, som deres egne solskinsdage er det, og de mangler det kaotiske gemyt, som hos mennesker av andre folkestammer kan bli saa underlig sykt og føre til skabelses-akter i kunsten, hvis intime væsen de ikke engang aner. Just av samme grund kommer de f. eks. saa let ogsaa i skade for at

lage golde allegorier der hvor det egentlig var deres agt at skape symboler.

Foruten den romaniserende og germaniserende retning i italiensk aandsliv har man ogsaa tilsig andenstedsfra; man har den glade Donau-stad, ialfald i det dramatiske, hvor jo eksport av kassestykker drives. Vi har Amerika (Whitman), vi har naturligvis indflydelse fra russisk literatur, og vi har nordisk, det vil si: Ibsen. Men det er altsammen mere døgnets moderetninger, som neppe kommer til varig at sætte sig fast. —

Dette var næringen fra fremmed jord. Men ogsaa paa italiensk grund findes der en national retning, her som i andre land. Det er den tredje store rottrevl. Den kunde været den største og sterkeste; men den er vanskjøttet og vantreven. Ogsaa italiensk aandsliv i det hele lider under desorientering her, det selvsikre og genuine fattes; men jeg tror den dramatiske kunst særlig sukker under internationalisme. Ialfald føler den egte italiener det saa. Allerede Carducci skrev flængende om dramatikeren Paolo Ferrari at han

«...diede a Columbina
un po di mal francese...»

(ɔ: gav C. litt fransk syke). Og nu, klager de, har Columbine ogsaa faat norsk syke, russisk syke. — Og de eier jo dog mange fremragende skuespillere,

som hele verden beundrer; man behøver bare nævne Duse, Novelli, Zacconi, Grasso, Emma Gramatica, Tina di Lorenzo. Men man eier intet fast nationalt teater i nogen by; saavidt jeg mindes er der bare gjort ett forsøk — det gjaldt et fast f o l k e teater i Rom (1905). Og det som gjør lykke i Paris eller i Wien, maa man straks ha tak i. Der som andensteds.

For en fire—fem aar siden kom en bok om den dramatiske kunsts utvikling i Italien *(L'evoluzione del teatro contemporaneo in Italia)* av en ganske ung kritiker L u i g i T o n e l l i. Det er en bok med ungdommelighetens feil: rask og uvorren i sine domme, partisk ogsaa; men man faar da i det mindste vite hvad han mener — eller ialfald tror sig at mene — og han tilhyller sig ikke i forslitte fraser, slik som det blir de mange kritikeres endeligt, naar de har virket længe nok i sit kald: de sløver sin evne til at ridse op en profil ved dette evindelig paa-den-ene-side-og-paa-den-anden, ved dette, som italienerne kalder «*talento da farmacista*» (farmacøit-øvelse), hvormed de avveier i passelige doser dadel og ros, saa forfatterne kan faa pillerne ned uten større besvær. Tonelli's bok behandler dramaet fra frigjørelsesaaret indtil nu. Det er jo selvfølgelig et høist vilkaarlig utgangspunkt, det var som at lage en bok om norsk digtning efter 1905, eller at skrive Europa's literaturhistorie med utgangspunkt i ver-

denskrigen nu; kunst og ydre politik har sjelden noget direkte med hverandre at gjøre. I virkeligheten har han da ogsaa lagt for dagen at han indser det, idet han gaar tilbake til midt i forrige aarhundrede, samt tar med indflydelser utenfra. Han tar sig det heller ikke saa letvint at han spænder det hele ind i et system, som et par franske kritikere (Séché og Bertaut) gjør, idet de inddeler dramaet strengt efter de tidens problemer som gaar igjen i det som motiver, og faar det derved skaaret op i tre skarpt avgrænsede kapitler: egteskapsbruddet, politikken, de sociale spørsmaal. Han undgaar ogsaa sin landsmand Costetti's feil, som i boken *Teatro italiano nel 1800* har levert et rent monstrum ut av drama-titler og forfatter-navne og bommerter. Tonelli har ialfald lett efter indre hovedlinjer i utviklingen, han har forsøkt at naa ind til aanden. Derfor prøver han ogsaa at sigte produkterne, skyte ut det likegyldige; kassestykker og publikums-sukces'er f. eks. er ham likegyldige, hvis de i dramahistorisk henseende er likegyldige, — og d e t er de jo som regel, idet et kassestykke i kunstutviklingen altid og uvægerlig repræsenterer det forlagte, det av det kunstneriske fremskridt passerte, som altsaa nu blot har bundfældt sig i det, man benævner det brede publikum. Ensomhet i kunstens rike er selvfølgelig intet bevis paa foregangsmand; det kan jo likesaa godt være en særling. Men! en

foregangsmand er en foregangsmand, forsaavidt han gaar i spidsen; og gjør han det, gaar han begripeligvis altid alene — grosset med det literære serveringspersonale kommer luntende efter. Dette har Tonelli set i sin bok, og bestemmer sit syn paa kunsten ut fra denne indsigt; saaledes trækker han tit frem dramaer som er halvglemte og ganske overset av kritikerne. For ogsaa der syd er det teateranmeldernes og journalisternes produkter som har lettest for at slippe frem paa brædderne og bli sukces-stykker. Og Tonelli inddeler ikke dramaet efter emnerne, det behandler; men han opererer med de tre literære hovedretninger fra 1860 av, nemlig romantikken, som altsaa nu skal være passert, naturalismen, som er ved at gaa ut, og «psykologismen», som er under fuld utvikling. Men samtidig er han opmerksom paa at en dramatiker kan gaa fra den ene over i den anden. Den første retning, sier han, er blit til under indflydelse fra Shakespeare, Goethe, Schiller, Hugo; og de vigtigste stykker her er nogen av G i a c o s a. Naturalismen har sin rot i Dumas's og Augier's dramatik, og dens betydeligste teaterstykker er levert av V e r g a, G i a c o s a, R o v e t t a, P r a g a. Til det «psykologiske» drama sokner B u t t i og B r a c c o, som staar under indflydelse av Ibsen, om hvem han har et større avsnit. Og hans bok ender med en hyldest til Bracco, som han anser for Italiens største nulevende dramatiker.

Denne inddeling er som bekjendt den sedvanlige i literaturhistorien, de gloser hører med til dens leksikon. Men i virkeligheten er det jo ingen frugtbar inddeling, det heller, og naar ialfald ikke altid frem til kunstens væsen som bestemmes alene av den ting, hvorvidt verket er egte eller ikke, hvilket jo har mindre med hine leksikonnets gloser at gjøre end man kanske tror. — Og derfor blir det betegnende at Tonelli i sin bok ganske overser dialekt-teatret, som dog spiller en umaadelig rolle i folket. Der er i denne mangel paa forstaaelse hos ham næsten noget semitisk, det er som der er et spjæld faldt ned for hans opfatning, slik som det pleier fra det racehold, naar man stilles likeoverfor det hjemlige og saakaldte «nationale». — Der nemlig, i dialektteatret, er fornyelse, natur, u-skaperiet.

Det som er italiensk. Det som er frelsen. Og alene der.

I maskekomediens land, med hele galleriet fra Bergamo's bondemaske Gioppino i nord og syd til Napoli's Pulcinella, der vil aldrig nogensinde det folkelige, frie teater kunne dø. Bare en saadan ting som at det teater-liv, den fører med sig, er lokkende! det har jo landstrykerens hele charme over sig. Og genren naadde endog for ikke saalænge siden helt til Montmartre i Paris, hvor man vistnok søkte at omplante den («Grand-Guignol» med enaktere og masker).

Allerede maskekomedien sikrer fornyelse; der er ældgammel, hjemlig tradition i den, selv om der er noget stivnet over den. For traditionen er trods alt literær. Det italienske dialekt-teater er derimot noget mere. Fra tid til anden, og langt tilbake, har folket kunnet dukke sig ned i det og kvæge sig. Bersezio fra Turin-kanten med *Monsu Travet* blev et saadant bad for folket over hele Italien, Illica's hoveddrama *Togasso,* som behandler de lavere folkelag i Milano, virket likedan utover det hele land; Giacinto Gallina's teater bragte duft fra Venezia's laguner overalt hvor hans trup drog frem, og i Alfredo Testoni's teater hilste man paa det godmodige, fete Bologna. — Jeg mindes særlig sicilianeren Giovanni Grasso's turné for en ti aar siden — et naturgeni av en skuespiller, som hypnotiserte tilskuerne allesteds nordpaa med sit vilde og impulsive spil; han gik saavidt at man sa han var farlig at spille sammen med, for han bet! Men han virket paa sydens lunger som frisk luft og sol ovenpaa symbolismen fra Norden og al teater-importen. Ti efter min mening var det ikke egentlig dialekten, men det var selve italiensken som brøt igjennem og stillet deres trang; det var dem en aabenbarelse av deres eget sind og instinkt, de gjenfandt sig selv, de pustet lettet ut. I virkeligheten hadde de følt savnet endog likeoverfor Duse's kunst, og endnu mer like-

overfor Zacconi's, som i stilhet virket paa dem tildels som skaperi, trods hans geni og trods hans alvorlige kunstnervilje. —

Det moderne italienske drama kjender mange navne. Man daterer det fra den før nævnte Paolo Ferrari, norditaliener, født i Modena 1822, Goldoni's sildige og lærde efterplaprer, men som for den italienske bevissthet — trods al ulikhet i væsen og anlæg — dog indtar samme plads i dramaet som den meget ældre Manzoni indtar i romanen. Av de aller sidste som har gjort lykke, mindes jeg f. eks. Guelfo Civinini *(La casa riconsacrata)*, hvor der gik læsning av fransk igjen, helt fra Zola, Flaubert til Maupassant og Mirbeau. Jeg mindes en fuldblods journalist Ugo Ojetti, romer; han gjorde lykke med *Un garofano*, som behandler et motiv fra det moderne Roms forbryderverden: kniven er endog fremme; men man er enig om at ogsaa der stikker Maupassant og Mirbeau frem. Begge disse to er typiske for den franske retning og den journalistiske dramaturgi. Og jeg mindes en særling og literær eneboer som Alfredo Oriani nord fra Bologna-kanten (død 1909); han blev anset for, og var vistnok ogsaa, noget av et geni, endskjønt hans dramaer ikke gjorde lykke — efter min mening delvis netop fordi han holdt sig utenfor det literære klikkevæsen og den autoriserte smaks selskap. Blandt de noget ældre mindes jeg politi-

keren C a v a l l o t t i, ikke særlig original, som f. eks. efterligner V. Hugo. Men journalistik er det ialfald ikke, det han leverer, — selv om det ikke er saa stor kunst. Av landskjendte og verdenskjendte ældre navne nævner jeg M a r c o P r a g a fra 80-90-aarene, en videre utvikling av P. Ferrari og den første «verista» blandt dem, — kanske den mest utprægede av dem alle — en vældig teatersmed og udelukkende brædde-spekulant, med egteskapsbrud som variert emne. Han tænker bare i akter og scener og replikker: alt er klappet og klart i hans hjerne, naar han sætter sig ned til skrivebordet. Og for fuldstændighets skyld vil jeg nævne B u t t i, fordi han regnes for deres aller fremste dramatiker.

Det vil føre for langt at gaa nøiere ind paa hver enkelt av disse senere dramatikere. Og V e r g a, som laget et folkeskuespil paa sin novelle *Cavalleria rusticana,* samt d'A n n u n z i o har jeg før behandlet, saa jeg skal ikke gjenta det. Den sidste har senere skrevet en del nye dramaer; men nye sider har han ikke lagt for dagen, — hvis man ikke vil regne hans sidste produkt *Sant Sebastiano* til det, martyrdramaet, hvor sensualisme og religiøs følelse har indgaat den endelige, motbydelige forbindelse. Den før nævnte Tonelli har for to-tre aar siden levert en ganske virakomtaaket bok over ham *(La tragedia di Gabriele d'Annunzio);* i taaken skimter man bare en tinde,

noget absolut og enestaaende, d'Annunzio: Han rager ene op i digtningens hele verden! Tonelli's dokumentation er: ti han gaar ned til ur-instinkterne; brutalitet og brynde, vellyst og vold fylder personerne; derfor blir han de primitive masselidenskapers digter. Saa skriver Tonelli. Forholdet er jo omvendt: han er ikke de primitive, men de perverse eller, rettere sagt, degenererte passioners digter. Og ingen skikkelser hos ham staar helt frit og utilslimet paa egne ben; ti den mondæne grønske grodde over alle hans instinkter.

Men jeg vil ta frem et par nye navne, som jeg anser for typiske, og kortelig referere et par stykker av dem, saa man ser hvad konflikt de gjør til gjenstand for dramatisk behandling. De er begge nylig døde, og i en alder, da de endnu ikke hadde overlevet sig selv.

Girolamo Rovetta (1850—1910), født i Brescia, tilhører Milano likesom Praga og er som denne en yderst gløgg teatermand; han er ogsaa en type paa en aand- og hcrisontløs «verista», hans kunst bare mekanik, lært og utviklet ved læsning. Fra først av var han en produktiv roman- og novelle-forfatter under indflydelse fra Zola; men langsomt og naturlig, bl. a. paa grund av sin dygtighet i replikbehandling og sin hang til det tørt konstruktive, gled han over i den dramatiske form. Hans mest kjendte roman er vel *Città di Roma* (navn paa et stort utstyrsmaga-

sin), hvor han lægger for dagen megen viden om social korruption. — Sit drama bygger han op efter Dumas's sceneregler, og konflikten vil gjerne være egteskapsbrud, naturligvis, i forbindelse med pengenød og derav følgende transaktioner av mer eller mindre farlig sort, like til kassesvik. Alle hans dramaer er velbygget, og livfulde ogsaa, trods deres geometri, skjælvende av heftige, sterke scener. Hans mest kjendte er sikkerlig *Marco Spada*, som har navn efter hovedskikkelsen, redaktør i en stor, frisindet avis; han blir en kastebold og offer for motsatte kræfter: galante eventyr, politik, pengenød, — som ustanselig sliter og river i ham til hver sin kant og tilslut rent forpjalter ham. Det kunde nok være spørsmaal om ikke f. eks. det stykke fortjente at føres frem ogsaa her nord, likesaameget som mangt importert skrap, ja som et og andet hjemmesydd skrædderprodukt ogsaa; for det gir da ialfald en bestemt smak, og derved en bestemt profil av et folks sjælelige fysiognomi. — I hans drama *I dishonesti* er særlig første akt i hjemlandet bekjendt for sin mesterlige bygning. Emnet er selvfølgelig egteskapsbrud og kassesvik, og stykket handler om en bra og fattig bokholders samliv med sin pyntesyke, ødsle frue, som gaar over i en rikmands hænder for at klare ekstrautgifterne. Saa blir hendes ven dræpt og pengetilgangen stængt. I den nye pengenød forgriper saa egtemanden sig paa betrodde midler.

Det ender med en dramatisk spændende retsscene. — Man sætter ogsaa hans drama *Realtà* høit; der er særlig anden akt berømt for sin arkitektur. Det er dramaet om en hæderlig formand i arbeidernes kooperative forening, som hans misundelige klassefæller og rivaler lægger sig om og hundsætter med skumlerier og løgnagtige beskyldninger for uhæderlighet, saa det tilslut driver ham ut i selvmord. Satiren rammer her arbeiderbevægelsens mænd: der er strebere og hensynsløs konkurranse der ogsaa...

Den psykologiske mekanisme hos Rovetta synes imidlertid med aarene at bli mer og mer indfiltret eller søkt — og ensformig. Og alle hans helter er i grunden materialister, selv de hæderlige; hans kvinder ligger i saa henseende endog nogen trin lavere. Der er i virkeligheten aldrig nogen fest ved hans skikkelser; det er graa mennesker under lav himmel. Og med sydens bekjendte hete blod blir det i grunden bare saa som saa, trods lidenskapen.

Napolitaneren Roberto Bracco er en ikke mindre adræt og kyndig teatermand end Rovetta; regnes for den største kraft i Italiens moderne drama, — og visselig med rette. Ingen forstaar som han at skape effekt; han kan knepet at overrumple et premiere-publikum, og i foyer'en gaar altid diskussionens bølger høit. Men rigtignok, nogen særlig meningsutveksling utenfor foyeren

og efterpaa har der kanske ikke været. Ogsaa han er novellist ved siden av, og viser der det samme tekniske mesterskap. — Hans mest kjendte stykke er *La piccola fonte* (Det lille kildevæld) av 1905, et kunstner-drama. Det handler om en vældig digter, i hvis ry et ubetydelig fjols av en hustru gaar op uten rest og forsvinder. Men digteren er væsentlig vældig udi egen indbildning, samt i sine æstetiske proklamationer, og desuten i en aristokratisk venindes øine, i hvis salon han færdes og læser op. Posøren finder at en fyrstinde anstaar ham bedre for den straalende fremtids-karrère, som han mener venter sig; og hensynsløst griper han altsaa ogsaa den chanse. Hustruen resignerer uselvisk, og uten skinsyke, ganske sløv, gaar hun ind paa at skilles. Hun har imidlertid en brist i det mentale; derfor reagerte hun ikke. Men denslags ser selvfølgelig ikke den storladne skald. Og den nat, da de skilles, blir hun vanvittig, vender forvirret tilbake, lukkes igjen ind i deres hus. Men ved synet av d e n utgave av hende falder digteren ganske sammen. Og i dette nye hjem henslæper han da to-tre aar, hvorunder alle hans store vuer lider skibbrud og knuses. Dermed silrer hans digtnings lille kildevæld bort. Tilslut omgaaes han med selvmordstanker. Men saa kaster hustruen sig i smilende vanvid i havet. — Altsaa et motiv i slegt med d'Annunzio's *Gioconda*.

Et andet stykke — *I fantasmi* (1906) — handler om jalousi og troskap: Hovedskikkelsen, en berømt professor, har tæring og skal dø; men han syder av skinsyke mot sin unge, vakre frue, som en av hans elever sværmer for. Ved dødsleiet tilsverger hun ham ikke at gifte sig igjen. Og hun blir forstanderske i en mild stiftelse, omgit av nonner. Sidste del av dramaet handler saa om hendes pine ved dette løfte, idet hun slites mellem kjærligheten til den døde paa den ene side og kjærligheten til den levende paa den anden.

Bracco ynder øiensynlig i sine dramaer undtagelses-mennesker og undtagelses-forhold; motivet er iblandt hvad man kalder søkt, kunstig. Og jeg tror nok, han her hjemme vilde virke mer fremmed paa scenen end f. eks. Rovetta. Allikevel er han betydeligere. Det er han, fordi man i ham møter et bestemt præg av hans milieu; der er umiskjendelig duft av Napoli over hans digtning — det træder frem i hans dæmpet resignerte, kvidefulde pessimisme. Eller f. eks. i hans opfatning av kvinden, pieteten for hende, enten hun er hustru, elskerinde eller mor; ja, der er noget forsorent smægtende over hans kvindekultus, som hører den by til — denne egne art skjælvende blanding av himlende bøn og graadig, jordvendt hingsteknegg som i virkeligheten er grundtonen i den napolitanske gatevise. Forsaavidt er han originalere end Rovetta. — Og saa er der altsaa én

ting til ved ham, til forskjel fra Rovetta: man fornemmer at han selv kommer i indre bevægelse ved sine skikkelsers skjæbne. —

For en tid siden holdt en kritiker — F. Martini — foredrag i forskjellige italienske byer over *la fisima* (luner) *del teatro italiano,* hvor han klaget over at et italiensk r i k s-teater eksisterte der egentlig talt ikke. Deri har han utvilsomt ret. For det første er der, som før fremholdt, for litet av det man kalder nationalt i deres verker, endnu mindre av stammens røst; de lider alle litt av «mal francese». Dernæst bærer det bedste, som er gjort den sidste tid, et utpræget merke av sin provins; kjendere føler saaledes, trods alt, det smaker bestemt Piemont av Giacosa's drama, Milano av Praga og usminket Napoli av Bracco. Altsaa endog i disse, som er det mest «europæiske» de eier, er der blit sittende igjen dialekt.

Jeg vet ikke om dette sidste kan sies at være en skavank. Det er vel heller frelsen, og fremtiden for italiensk dramatik.

Der er én mand, Tonelli slet ikke behandler i sin bok om det italienske drama. Og denne mands hovedverk er eiendommeligere og originalere og egtere end noget av de andre. Manden er S e m B e n e l l i. Av renæssance-dramaet *La cena delle beffe* (Spiloppernes souper) dufter det Firenze, Firenze fra idag, fra igaar og fra for hundreder av aar siden. Saa man sitter i en eneste henryk-

kelse og med spilte næsebor. Det verk lider ikke av «mal francese». Det er i intim slegt med Firenze's gamle novelle.

II

NOVELLEN OG AANDEN I RENÆSSANCENS FIRENZE.

Renæssansens Firenze var en by av borgere med skarpe øine og med hvas, rap tunge, med en intelligens rivende og ru som deres kollers vin. Naar Dante, som ikke orket at bli i sin fædreneby av den grund, skjelder den huden fuld og kalder den slikt som «ondskapens rede», saa er det just Florentiner-tungen som er ute; hans invektiver og den sviende ironi er netop gods ført med derfra. Han rømte nok sin vei. Men han er selv Firenze, har optat det i sig. Og det er de friske, unge billeder av folk og av natur som hans Florentiner-øie skaper og gjør nærværende, — det er netop det som er det epokegjørende i hans digt, det som aldrig dør eller forældes. Det er Florentiner-øiet, som blunker klart og blankt. Novellen fra 14de aarhundrede fortæller det samme: den som eiet slagfærdighetens evne — «*risposta subita*» eller «*risposta pronta*» — blev borgernes helt.

Nu, denne evne til raske svar har vel nærmest alle italienere; jeg mindes i øieblikket en stub, som fortælles fra Rom's Campagna under pave Pio VI (fra slutten av det 18. aarhundrede). Han var av

de første som lot veite op og dyrke jord ute paa de pontiske sumper; en dag kjørte han Via Appia dit ut for at se til arbeidet. Paa veien møtte han en franciskanermunk, som red, og ikke gik tilfots som helgenen fra Assisi; harmfuld ropte han ham an fra sin vogn; *Franciscus non equitabat!* Munken svarte: *Et Petrus non scarrozzabat!* — Ja, man kan selvfølgelig si, at denne kultus av ordet er almenmenneskelig. Men i evnen staar Firenze over alle i hin tid. Nabobyerne var saaledes av en anden art; Pisa f. eks. var tung og Genua var en krigerby — nævenyttige, stridbare sjøbyer begge; forskjellen fra Firenze er saa utpræget at naar en borger fra dem optræder i den florentinske novelle, kan man stundom straks merke noget seigmælt og ufravigelig ved ham, saa man tænker paa heiseviser til ankerspil. Firenze var en handels- og industriby. Og der dyrket man evnen, øvet sig op i det vittige svar — *«piacevole risposta»*, som det het; og man kjælte om de morsomme stubber, de godt sagte ting — *«detto piacevole»*, som novellen kalder det, eller *«bel motto»*. Boccaccio har som bekjendt samlet en hel bok med noveller, hvor esprit og point hyldes, eller hvor det gode svar, vitsen, frelser sin mand ut av de vanskeligste situationer: kjæften redder.

Og naar saa sorgløse tider støtte til og gik over folket, blev det en eneste letsindig karnevalsperiode, hvor man levet for dagen og lot viddet hagle, med stormende festdage og festnætter i maaneds-

vis. Specielt hadde byen en slik beruset tid under Mediceeren Lorenzo Magnifico i slutten av 15. aarhundrede. Som han selv synger i sin festsang med det eggende, om ikke netop originale refræng, for det er jo epikuræernes gamle livsvisdom, som ogsaa bl. a. gaar igjen hos Horats, f. eks. i den kjendte drikkevise, vinter-oden: «Du ser dog hvor Soracte staar hvit i sin dype sne».

Quant é bella giovinezza
che si fugge tuttavia!
Chi vuol esser lieto, sia:
di doman non c' é certezza.

(ↄ: Hvor ungdom er skjøn, selv om den er en flygtig skat! Den som ønsker at være glad, han vær det! Om morgendagen vet vi ingenting); hos Horats heter det jo: *Quid sit futurum cras fuge quaerere.* Og Lorenzo har jo selv digtet en samling løsslupne og tildels drøie karnevalsviser.

En virkelig hedensk livsførsel og livssyn! Vi vet i grunden ogsaa hvordan de saa ut, disse mennesker: Det er mændene paa Benozzo Gozzoli's fresker i Mediceer-paladset — faste, senesterke ansigter, fulde av livsappetit og livsvilje, lysende av første generation.Botticelli's typer er allerede anden generation, mer slepne og slitte, da der blandt Medici findes pyntedukker og lapser; hos Botticelli er de sig allerede bevisst at de beskues, smaker allerede litt paa sig selv. Og vi er dermed utover den ældste novelle.

Kun sjelden plumper det ut hvad der ligger ba-

kenfor moroen og karnevals-latteren. Hos Boccaccio staar der ensteds at det gjælder at *«passare la melancolia»* (drive tungsindet paa flugt); den laa altsaa altid paa lur, livsleden og saa tvilen om tilværelsens mening med os. Dengang som til alle tider.

Men man stanset ikke op her, man gik videre end til bare harmløst vidd. Vidd kræver skive, offer. Og evnen til *«risposta pungente»* (stikkende svar) nævnes i novellen som en stor dyd; det heter at man «biter» med sine ord *(«morde»)*, og den anden part «verger sig». Kræmmerbyens konkurranse er faret i aanderne, der blev kappestrid i vidd. Og denne strid blev ingenlunde harmløs. Det er vrangsiden av evnen, karrikaturen, om man vil. Men just den maa tages med, naar man vil samle sig et bredt helhetssyn av Firenze og dets aand — bl. a. fordi det ikke er utelukket at denne vrangside av vidd spillet størst rolle ved tilblivelsen av mangt udødelig kunstverk.

Selvfølgelig mener jeg ikke at jeg her trækker frem noget nyt; hver tænkende mand, som ser paa det som heter renæssance og hvis jordbund for den heftigste utfoldelse blev Toscana, han har ikke kunnet undgaa at faa øie paa det. Men jeg mener at skal man faa kastet et klart, bestemt lys over det by-interiør som er Firenze, maa denne side trækkes længer frem; tonen i milieuet, og milieuet selv, maa mer levende placeres i forgrunden end hittil skedd saavel hos kultur- som hos kunst-

historikerne. Renæssancen er kunst. Ganske visst! Men den er ikke bare kunst. Den er ikke engang egentlig og først og fremst kunst. Den er sjælstilstand, samfundsaand. Og jeg mener at aanden i Firenze har virket sterkere ved opbygningen av renæssancetidens menneske-type end man sedvanligvis pleier at indse. Den negative omgangstone gav nemlig uro. Den pigget nemlig paa sin egen vis aanderne frem til at præstere det yderste og det uangripelige. Den slags hører rigtignok til de utadvendte stimulanser, og der var selvfølgelig kunstnere — og det kanske ikke akkurat de aller daarligste — som kunde være den foruten dengang som i nutiden, selvreklamens og kunstnerprobenrøiternes gyldne old. Denne handelsbyens omgangstone rationaliserte kunstnerne, den slipte deres inspirationer til, gjorde dem evig underkastet det levende livs noget smaalige kontrol og bedsteborger-kritik; den skjærpet kunstnernes syn for verkets øieblikkelige virkning paa publikum. — Jeg har været borti spørsmaalet før, baade i bøker og artikler, og jeg skal prøve paa ikke at gjenta mig.

Denne side ved den omgivende virkelighet blev selve aandslivets salt, gik det heldig. Agtsomhet likeoverfor denne lurende kritiksyke bundfældte sig som velgjørende skepsis, — hvormeget end Dante hvæser tænderskjærende over den haardhændte kur.

Men i den almindelige omgang godtfolk indbyrdes bundfælder denne negative evne sig som s l a d r e s y k e. Og det er i grunden en smaaby som er paa færde; Firenze er det vi kalder en smaaby: alle borgere kjender og vet om hverandre. Dette træk utvikler sig videre, de driver løier med hverandre, steller til fantestykker; sladresyke blir f o r f ø l g e l s e s s y k e. Og det er egentlig denne side ved aanden i Firenze som vedkommer os som indledning til Sem Benelli's verk, — og da vet jeg meget vel jeg er ensidig og at der er undtagelser; men det gjælder her at belyse en bestemt side, hvor et moderne italiensk drama har sin dypeste rot. Man maa endvidere for billighets skyld huske tiden, og ikke lægge v o r t maal paa spilopmakernes fremfærd.

Der kommer jo en giftighet og en grumhet tilsyne, som faar os til at steile; der møter os tildels rent dyrisk hjerteløshet, som ikke kjender grænse eller grid; de giftige svar kjendte det jo forresten heller ikke. I forfølgelsessyke vælger man gjerne ut sit offer blandt de smaa og uanselige eller krøplinger og dem med legemsfeil, og indringer dem saa ved klapjagt. Man merker tonen, naar f. eks. novellen kommer over et stygt ansigt; da fraadser den, da blir beskrivelsen ganske eventyrlig; Boccaccio er her særlig dvælende — hans halve tilhørerkreds fingeres, som bekjendt, at være damer.

Der er ingen ridderlighet her. Allerede *Il Novellino* fra 13. aarh., den ældste samling av de hundrede anekdoter, saa forskjelligartede og plukket allevegnefra, kjender byen. Hør bare denne rappe, ufølsomme skisse (Novelle 76): «En bondemand kom til Firenze for at kjøpe sig en vams. Spurte i en butik, hvor chefen var. Han var ikke der. En svend sa: Jeg er chefen; hvad skal du? — Skulde ha en vams. — Han fandt frem én. Prøvet han den. Kom saa til prutingen. Han hadde ikke en fjerdepart av pengene. Svenden lot som han gjorde den færdig med samme, satte nogen nest i skjorten gjennem vamsen; og saa sa han: Træk den av dig. Han saa gjorde, trak den av sig. Blev staaende der igjen naken. De andre svender stod færdige med livgjordene sine. De prylte ham avsted gjennem hele gaten.» — Dette var behandlingen av en ussel bonde.

Og Boccaccio har næsten en hel dag (den 8.) med noveller om ertekrokers bedrifter, som vidner høit om hans publikums utholdende og store latterlyst. Vistnok er betegnelsen bare staaende uttryk for stor latter, og saaledes i hans mund avdæmpet ved bruk: men der staar om dem, ret som det er, at de «revner av latter» («*scoppiano delle rise*»). Og et par ganger mindes jeg det sies om damerne, at de ovenpaa en novelle satte i en latter «saa alle tænderne kunde én trukket ut paa dem» («*che*

tutti i denti si sarebbero loro potuti trarre»); men det er muligens ogsaa litt av en skablonmæssig, slitt formel.

Man skyr ingenting for at skape moro. Disse peik og fantestykker — *«beffe»* eller *«burle»* — som man lager til mot sine medborgere, er ikke harmløse. De er heller ikke kortvarige og forbigaaende. De kan strække sig gjennem dage. Og endog gjennem aar. Det er især i denne evne til at fastholde og spille *«le beffe»* helt til sidste rest, at forskjellen ligger mellem vor tid og hin tid — eller kanske endog der er noget av raceforskjel i det. Men allerede her vil jeg nævne som det forsonende træk ved løierne i Firenze, at de er utpræget virile — til forskjel f. eks. fra Napoli's gaminvæsen og slyngelagtighet.

For at sætte denslags i scene utviklet der sig endog næsten et laug av skøiere — *«buffoni»*, som de heter. Det var slike vittige borgere eller løsere eksistenser som slang husimellem, oplagte for en spøk, raptunget og matglade; fik de nys om en fest eller et ætegilde, samlet de sig til som skjær ved slagtetid, enten de var budne eller ikke, *«per guadagnare e recare acqua a loro mulino»* (for at tjene penger og faa vand til sin kvern), staar der en steds hos Sacchetti. Altsaa snyltedyr i slegt med antikkens «scurrae». Og man ser at de tit haandterer et musik-instrument ogsaa. De kan bent ut bli sagnfigurer i staden.

Og man faar indtryk af at de omtrent altid var velkommen, for de holdt latteren og spektaklet i live under hele gildet; de sa gode ting, og de stelte til fantestykker. Løier var nemlig gildets egentlige svir. Det var ikke vin og drik. Men god og særlig megen mat og gode stubber og skratt. Det synes som det først er længer nordpaa (Lombardiet), man møter idéløs fyld som den væsentlige bestanddel av et lag; der turet man mer paa nordisk vis, og der forekom kapdrikking; betegnende nok deltar gjerne tyskere da.

Florentiner-aanden, opfattet som av mig, slaar os ingensteds saa tydelig imøte som i samtidens novelle. Det er den som bedre og mer levende end noget andet gir aanden i Firenze, slik den ytrer sig til hverdags og ved fest, i selve byen og paa landet i dens nærmeste nærhet. Den er det fineste speil, — for ikke at si det eneste. Og her igjen staar Sacchetti øverst.

Den gamle novelle er jo kjendt av alle, om ikke paa anden vis, saa gjennem dramatikere som tok motiver fra den. Den var, som vi vet, Shakespeare og hans samtidige en guldgrube. Her nævner jeg Giovanni Fiorentino's samling *Pecorone* (fra begyndelsen av 15. aarhundrede), hvor vi f. eks. finder Kjøbmanden fra Venezia; hos Luigi da Porto (fra slutten av 15. aarhundrede) møter vi Romeo og Giulietta. Men dette er ikke de bedste novelle-samlinger.

Ialfald er det ikke de som klarest gir Florentineraanden. Og hos Shakespeare blir desuten motiverne — selv om digteren aldrig saa slavisk følger dem, og det gjør Shakespeare — de blir jo avsilet gjennem nordisk hjerte og nordisk hjerne. Det blir trods alt ikke italiensk renæssance; det er angelsaksisk renæssance, og han griper fortrinsvis efter motiver med serenadens lyse, trods alt vinfattige nætter.

Den florentinske novelle gir indblik i det andet. I Firenze er de bedste og livfuldeste rundet op; her grodde Boccaccio's novelle, Sacchetti's (begge i slutten av 14. aarhundrede), Grazzini's (i det 15. aarhundrede). Og den er fri latin og lærde tirader og literatur; ialfald: findes noget slikt i den, er det saa paatagelig let at skrælle det av. Novellen er nemlig folket selv. Den er i den grad folket selv at man den dag idag føler dens pust, naar man gaar omkring i Firenze's gater, og det er dette nære kulturhistoriske pust som er henrykkelsen ved Firenze, i motsætning til f. eks. Rom; det er rester av racen, man møter ved likør-disken hos «Gigli» eller utenfor konditoriet «Giacosa» paa korsoen, hvor ung laps og aldrende kynikere hver eftermiddag stiller sig op og lar medborgerne løpe spidsrot. Muligens et litt stivnet rudiment av racen: viddet er der kanske ikke, som i fordums tid. Men de spiddende øine og ormetungen er der

dog; blikket er den dag idag stundom ikke saa rent langt ute beslegtet med snikmord.

Dansevisens tone svæver over Boccaccio's noveller. Det gjør den just ikke ved Sacchetti. Boccaccio er en charmør, der var damer tilstede. Ogsaa han har dog skøiere, som driver hensynsløse løier og gjør de troskyldige borgere fantestykker; vi mindes de to: Bruno og Buffalmacco, som uten skaansel kaster sig over Calandrino, tullebukken, hanreien, tøffeldanseren — deres spiloppers staaende offer, som har trukket anekdoterne av det indhold til sig, blit deres faste figur og midtpunkt. Boccaccio beflittet sig ellers paa at lage kunst, søkte op eventyrlige, gjerne orientalsk prægede motiver, som han utbroderer; det literære hang træder frem overalt, f. eks. ved de lyriske utbrud, ved forsøk paa naturskildring, ved viserne, ved de lange elskovserklæringer. Og i det rent rytmiske ved stilen mindes ialfald jeg iblandt Cicero's liebhaberier.

Sacchetti er upyntet, usminket skoglatter; og der er i grunden aldrig andet end mandfolk tilstede ved hans historier. For denslags komik har han et øie som paa ingen maate staar tilbake for Boccaccio. Tvertimot: i evne til at ta ut det komiske motiv her og til at fastholde det staar han over den anden. — Men det er allikevel ikke der, i det literære, Sacchetti's noveller har betydning og værd. Det ligger for mig i det kulturhisto-

riske. Det er nemlig han som aapner os døren ind til Florentiner-aanden. Intet avspeiler Firenze saa levende og nøiagtig som hans 2—3 hundrede korte noveller, — at si, naar man læser ham rigtig. Det er ikke blit literatur hos ham. Det er ikke engang paa vei til at bli det. Han kan nemlig ikke skrive, han driver det til at miste eftersætningen efter indviklede participper paa «havende gjort», han klemmer endog i fortvilelsen i med latin. Men hvad gjør det! Han h u s k e r historierne, hans øre har bevaret vendingerne og replikkerne levende, saa de stundom virker som de var faldt idag, — og her staar han efter min mening atter høiere end Boccaccio. Han gjengir sladderhistorien i den faste, tilslipte form hvori han forefandt den; det er hans orm at gjengi den uforandret og tilforladelig, ti ellers mister den al værdi for ham selv, som altsaa sætter som første og vigtigste egenskap at historien er sand. Sacchetti er en lavpandet bedsteborger, borneret, gudfrygtig, troende, i den grad at han hefter moraliserende betragtninger av egen recept paa historierne; men det gjør ikke noget, betragtningerne skaller av av sig selv. Og hans evneløshet som selvstændig digter er og blir hans styrke. Takket være den er det hos ham, man egentlig og uforvarende kommer helt ind paa det florentinske borgerhjertes art.

Hans noveller gir korte billeder av byen og nærmeste omegn i fred og i krig, av folkets overtro, deres gudsfrygt, deres prester og løierlige prædikanter, deres kirkegjængere; og som regel gaar novellerne ut over disse mennesker, — selv om man ikke kan bruke betegnelsen satire, naar de berettes med den indre selvtilfredshet og urokkelige livslyst som her. Han fortæller sladderhistorier om spil, drik, om kunstnere, snobber og naragtige borgere, om lærde pedanter, bedragerske kjøbmænd, møllere, kvaksalvere og daarlige, avfældige læger, om frugt-tyver og bytoldsnytere, om folk med legemsfeil, og blinde. Han gir os billeder av gatelivet, grinagtige torvscener, og man faar private familie- og egteskabelige interiører av enhver, selv intimeste art. — Alt blir levende omkring én, man sitter tilslut ganske betat; det flakser om éns ansigt, det er som at aapne døren til et vældig dueslag.

Men det som her egentlig interesserer os, er hans mange skøiere og vits-makere, som hver paa sin maate vies en række lystige anekdoter; og saa den flok originaler eller troskyldige godtfolk, som sanket disse spilopmakere paa sig og blev offer for deres «*beffe*» eller fantestykker. Jeg tror ogsaa at historierne om disse vittige hoder relativt optar den største plads i novellesamlingen; og samme «*buffoni*» gaar saa tit igjen at de virker som staaende figurer, de er Sacchetti's helter. Og

de har hver sit særpræg naar de virker i sit kald. Vi har en række historier om borgeren Dolcibene's paahit, om en Alberto fra Siena eller om skrædderen Bartolino, hvis indfald virker rent sindssvake i sin vilde smaapudsighet. Vi har Ridolfo fra Camerino, en vittig hund, som nok Sacchetti beundrer mest av dem alle, idet han tilsidst i en «novelle» træder alle hans gode stubber formelig paa traad: det er saaledes han som har sagt det om grisen og paven at der er saadan likhet; for «naar grisen dør, er der fest i hele huset; og slik er det med pavernes død ogsaa: hele verden og alle kristne holder da fest». — Disse er bare borgere, som er vittige. Men saa har vi de mere professionelle «buffoni» eller gjøglere. Blandt dem er florentineren Ribi, en overmaade søkt muntration, en fuldblods renæssance-skikkelse, struttende av appetit og levedygtighet og likegladhet og humør, som ogsaa fører ordet og greier braserne, naar hans muntre, svirende følge har gjort byens gater usikre ved nattetid og allesammen tilslut havner paa raadstuen. Endnu nogen grader mer gjøgler av profession er Gonella *buffone*.

Jeg vil ta nogen prøver fra Sacchetti paa de «*beffe*» eller skøierstreker, som disse stelte til for godtfolk og som gir aanden i Firenze. Jeg griper næsten paa slump i samlingen, f. eks. den forholdsvis uskyldige, fortalt som novelle 225 om Agnolo Moronti. Denne holder først ubuden sit ind-

tog i gildegaarden med et æsel, han har bundet en tistel under halen paa — dengang en sedvanlig maate at gjøre ridedyr balstyrige paa; og ved sadelknappen hænger han en tamburin: naar det steiler og vrider sig for tistelen, laater det i tamburinen. Bak æslet kommer han selv dansende. Folk samler sig til ved dette optog. Og han blir der hele dagen, blir bevertet, blir tilslut indbudt til at ligge der om natten. Og da er det han ber om at bli lagt i værelse og sammen med en bestemt gjest, en gammel, gigtbroten særling — han kaldes Golfo. De lægger sig andføttes, og han lurer med sig i sengen en ovnspuster. Med den holder han det gaaende hele natten og blaaser, hvergang den anden er ved at sovne ind: «. . . Aa nei, nei! Agnolo, der maa staa noget vindu oppe, slik her trækker! — Da sier Agnolo: Jeg kjender ikke træk, jeg forstaar ikke hvad du mener. Og holder inde litt, og saa blaaser han igjen med pusteren. Golfo sætter i at skrike, og sier. Aa nei, nei! Og du sier du ikke kjender det! Jeg blir iskold. Og han drar teppet til sig, dytter og putter det vel om sig. Da sier Agnolo: Jeg begriper ikke hvad du finder paa! Du tar fra mig teppet og sier du fryser. Jeg tror du maa drømme: jeg fryser ikke. La mig nu faa sove, er du snil. Og da Agnolo saa han var blit litt rolig igjen og holdt paa at sovne, blaaste han. Golfo reiser sig overende i sengen og skriker: Her er ikke til at være!

Dører og vinduer maa være oppe. Og han ser rundt om sig og glor op i taket. Agnolo sier: Golfo, vil ikke d u sove, saa la ialfald m i g faa sove! Saa sier Golfo: Ah, gaa fan i vold! Jeg synes jeg er ute — slik trækker det i denne sengen. Kjender ikke du n o g e n ting, du? — Nei, jeg kjender ikke hverken træk eller kulde. Jeg mener du maa ørske. — Golfo lager sig igjen til at sove, og da Agnolo et øieblik lar være at blaase, sier Golfo: Jo, nu synes jeg ikke det er fuldt saa köldt som det var. — Og Agnolo holdt sig rolig til han hørte han begyndte at snorke; da gir han paa igjen med pusteren. Golfo skriker paa verten, som sov i siderummet, og sier: Fan i helvede ta dig, som fik mig hit! Gid dette huset maa dette ihop like ned til grundmuren! Dette er jo som at ligge naken paa Monte al Pruno. — Agnolo paa sin kant sa — og pustet uavladelig: Om vorherre vilde gi mig naade til at komme vel gjennem denne natten, saa skal du saa sandelig ikke træffe mig her mer, Golfo! Du maa være besat. For jeg er ogsaa av kjøt og blod og ben likesom du, men ikke kjender jeg denne iskulden. Golfo sier: Godt! godt! Saa maa jeg være blit tullet da ... skulde jeg ikke kjende den trækken her er! Og gir sig saa til at skrike, idet han springer op av sengen, tar paa sig klærne igjen, gaar til det kammer hvor de andre sov, — skriker: Luk op, for guds skyld! Jeg er død av frost ...» Saa fortæller novellen videre

at man paany ordner sig i rummene, og der ligger da Agnolo tilbake og ler med sig selv. Om morgenen heter det saa: «... Agnolo sa: En ser straks at Golfo er alet op i byen. Jeg er født og vokset op i fjeldene, saa jeg bryr mig ikke hverken om kulde eller vind. Men Golfo skrek inat, bare en stakkars sommerfugl fløi gjennem værelset, for den vesle blaast den gjør med vingerne. Og Golfo sier: Jo, det var vinger! Det var nu mindst gondor-vinger! ...» Saa beretter novellen at Golfo siden gik omkring i Firenze næsten et helt aar og snakket om kulden og den fæle trækken, han hadde været ute for i det kammerset.

Det er jo et forholdsvis harmløst og uskyldig fantestykke — Agnolo er hvad novellen kalder en «*piazevole buffone*». Men dette interiør er allikevel karakteristisk: det viser utholdenheten i florentinerens «beffe»: Hele natten næsten ligger han og blaaser paa den gamle manden med en ovnspuster!

Eller hør denne! Jeg tar ogsaa den fra Sacchetti (novelle 78). Fantestykket er allerede mer ondartet, mere paagaaende, mer drastisk i sit hensynsløse apparat; og det gaar ut over en ottiaaring, Ugolotto degli Agli (av Agl'ernes æt). Det staar først at det var en skindmager og høi og vindtør mand, men som endnu flottet sig med jagtfalk og vigtet sig med at knote tysk, for han hadde været meget der nord. Det lægges til at

han var ræddere for at dø end nogen anden mand. Saa fortælles det da at Ballerino di Ghianda rangler omkring ute i byen en nat, som han pleier, og banker paa hos Ugolotto: «... Ugolotto, som hadde værelse over porten, vaagner og stod op, gik til vinduet. Ballerino trækker sig tilbake litt, og Ugolotto sier: Hvem der? — Ballerino sier: Er I Ugolotto, I? — Ugolotto sier: Ja, det er mig. — Sier saa Ballerino: Gid I faa en ulykke! Til helvede med Jer! — Sier saa Ugolotto: Vent litt, vent litt, du! Og triver en rusten, gammel kaarde og farer ned trappen, støtende slik med klingen at Ballerino hørte det, — om saa var han skulde ville ha sig unna. Ballerino som hørte det og følte sig ovenpaa tilbens, holder sig rolig og venter paa hvad Ugolotto vil ta sig til. Da aapner Ugolotto gatedøren og hugger klingen i muren: Hvem der? hvor er du, din skurk! — Ballerino gir sig til at bjeffe og gjø som en hund og gjøre slik som naar de kliper en hund i ørene. Ugolotto farer frem, sier: Vent litt, du! vent litt! — Og Ballerino trækker sig tilbake og erter ham ustanselig, i den grad at politibetjenter kom til. Ballerino som er let tilbens, faar tak i dem, og Ugolotto med kaarden blev grepet og ført bort i hui og hast. Og paa raadstuen forhører politimesteren; betjentene sier de paatraf ham med dragen klinge ute paa gaten. Det blev til et svare opstyr; og politimesteren vilde straks dømme ham til repet

(ɔ: tamp?). Men én sa til ham: Dette er en gammel kall, som I ser. La ham være her, til vi faar undersøkt saken . . .» Saa beretter novellen at det omsider indvilges efter mange bønner. Og politimesteren lar Ugolotto slippe med 52½ lire i bøter for naken klinge paa aapen gate. Derpaa heter det videre:

«Tidlig følgende morgen gik der bud til casa Tornaquinci, hvor der altid holder til liktjenere i en apotekerbutik, og straks man saa lys derinde, blev det banket paa og git besked at de fik sende folk til casa Agli, for Ugolotto var død. Da begravelses-væsenet hørte det, var de straks færdig, og de sendte folk at gjøre istand i casa Agli og sætte skamler. Ugolotto var staat tidlig op, fordi han ikke fik sove av ærgrelse over de 52½ lire, som han hadde betalt, stiger ned til gatedøren for at gaa ut; og da han ser disse skamlerne staa der, sier han til den som sætter dem: Aa, hvem er død? Og de svarer: Ugolotto av Agl'erne er død. Og Ugolotto sier: Hvad fan! Død, Ugolotto av Agl'erne?! Er der flere Ugolotto end jeg? — Ja, vi vet ingenting om det, svarer de, og kjender heller ikke Ugolotto: Vi gjør bare det de har git os besked om. — Ugolotto sætter i: Ta væk skamlerne! Eller jeg skal gjøre en ulykke paa dere! — De springer sin vei uten at røre dem, og fortæller det til begravelses-væsenet. Da de faar høre det, gaar de dit; og da de ser Ugolotto i live, blir

de alle haandfaldne: Hvad skal det bety? — Ugolotto farer imot dem og sier: Fan hakke dere op til hakkemat! Hvad for en Ugolotto er død! Ved Kristi legem, om jeg nu var ung som jeg var før, saa skulde dere aldrig komme til at sætte skamler mer for død mand! — De sa: I har ret. Men har nogen skyld her, er det han som kom til os imorges og gav beskeden. — Aa, hvem var det? sier Ugolotto. De sier: Det var slik i otten at vi ikke kunde se ham tydelig. — Ugolotto sier: Det er sikkerlig den skurk som blev skyld i at jeg kastet bort 52 lire og 10 soldi igaar. — De sier: Ja, vet I det, sa skjeld ikke os ut for dette! — Ugolotto sier: Jeg vet det ikke. Jeg kan ikke vite hvem det er. Men nu gaar jeg straks til politimesteren. — Og han la i vei. Begravelses-væsenet som hadde sat ut skamler for at gjøre istand til bisættelsen, bar dem nu hjem igjen uten at ha faat bruk for dem. Og Ugolotto klaget for politimesteren, baade over det første og over det andet tilfælde. Politimesteren skjønte imidlertid saken, og begyndte at more sig (*«pigliar diletto»*) over det i sit stille sind og vendte sig til ham, sa: Min gode mand, har du ingen anelse om hvem det er som gjør dig disse peik? — Ugolotto sier: Jeg har ingen forestilling om hvem det kan være. — Politimesteren sa: Ja, tænk nu vel efter. Og kan du ikke gi mig noget spor, saa la mig stelle med saken...» Saa heter det tilslut i novellen at Ugolotto tænkte

og tænkte, frem og tilbake de femten maaneder han endnu levet; han grundet slik at han blev næsten tullet av det, staar det.

Løierne gaar altsaa her ut over en gammel mand. Man har faat øie paa en medborgers svakhet, nemlig hans angst for at dø. Det er nok: man utnytter den uten pardon til sidste rest. Hvor er pieteten for oldingens hvite haar? — Dette interiør gir bedre end den før nævnte novelle det jeg forstaar ved aanden i Firenze.

En tredje anekdote tar jeg fra novellisten Grazzini. Den er endnu mer graverende for Florentiner-aanden, selv om forfølgelsen sker for hevns skyld; og fantestykkets arrangør er her endog stadens øverste, Lorenzo Magnifico. Selve historien, som handler om en spilop, man gjør en fordrukken læge, er altsaa mindst et par mandsaldre senere end Sacchetti's noveller, og forfatteren er jo over hundrede aar yngre (1503—83). Man vet ellers litet om ham. Han var med og laget i Firenze en literær klub *Accademia florentina* — og tok som medlem der efter en fiskeart opnavnet *Il Lasca,* som er det han mest er kjendt under. Siden grundet han det berømte og endnu eksisterende *Accademia della Crusca,* som jo har sat sig til opgave at vaake over det italienske sprogs renhet. Han har skrevet komedier, digte og noveller. Men det er disse sidste som er hans hovedverk, skjønt de utkom i trykken først halv

andet hundrede aar efter hans død. Samlingen bestaar av 30 noveller, delt i 3 *cene* (soupers). Disse viser at han er en sprogets mester. De er kanske litt vel slipte, litt omstændelige ogsaa; derfor maa jeg indskrænke mig til bare at gi gangen i dette fantestykke, som Lorenzo Magnifico sætter i scene som en lektion til en borger, han har faat litt imot paa grund av hans paatrængende og uvørne kjæft.

Den fordrukne læge bor alene i Firenze en sommer, mens hans kone holder til paa landet. En sommernat paa vei fra vinkneipen er han sovnet ute paa en bænk, lar sig døddrukken opsamle av Medici's folk og bortføres til hans palads. Der holdes den omtaakede ukevis indestængt i et pragtfuldt rum og for lukkede vinduslemmer, ser aldrig dagslys, opvartes rikelig med mat og vin av tjenende aander, som er paalagt ikke at mæle et ord, bare bruke tegn og vink. Lægen ligger stille hen i denne skyggetilværelse og intet begriper, som Jeppe i baronens seng. Føres saa efter en tid langt ut paa landet om natten til en smaaby, hvor han behandles akkurat paa samme maate og for lukkede vinduslemmer. I mellemtiden har Lorenzo faat fat i en skøier, som er flink til at efterligne og hærme, og med hans hjælp arrangeres pest i lægens hjem: han er smittet under sin praksis; det ender med død og begravelse, idet han ogsaa faar fat i et lik, som i hemmelighet

bringes til lægens bolig. Saa gifter omsider den formentlige enke sig op igjen, og tilslut skal hun ha barn med sin nye mand. Da først slippes lægen ut i dagslyset der langt ute paa landet; solblind og forsigtig søker han sig nu indover til Firenze. Men ingen av hans kjendinger bryr sig om ham, ser ikke engang paa ham; han gaar rundt i pine, som kjærringen i eventyret: «Er det mig, eller er det ikke mig?» — Tilslut faar han tak i sin intimeste drikkebror, og efter langt stræv tvinger han ham omsider til at lytte til hans beretning. Men heller ikke han kjendes ved ham til en begyndelse, og gir sig ikke, før han pludselig faar se en «føflek med vildsvinbørster» paa hans arm. Saa sættes da presteskap og retsvæsen og alt hvad myndigheter der findes i bevægelse for at opklare mysteriet, samt ordne med den svangre enkes skjæbne. Ved det vældige apparat og under nye løier blir det høitidelig fastslaat at her foreligger hekseri og satans verk. Lorenzo Magnifico gaar i spidsen for disse høitidelige avsløringer.

Det er Firenze, gatens Firenze. Ut fra et borgerlig syn ender det jo ikke godt; for det er dem ikke egentlig saa paa livet om spøken «ender gódt». Det er det hedenske ved moroen.

Jeg kommer tilslut at mindes en liten scene fra et Florentiner-osteri av idag. For byen er i det stykke som den var. Det var over anden frokosttid — klokken var henved 3. Bak disken sat en

av verterne Paoli. En forsinket gjest kom ind til disken, fik sit rundstykke med skinken inde i og sit ølglas skarp chianti for de to soldi. Men der sat en mand længer inde i osteriet, og hadde spist og drukket, vintung, med hatten nedover brynene, glinsende av tak over nedreansigtet, mens han tørket sig om munden med sin haand; for det var en bondemand, en leverandør fra landet, som verten nu efter avgjort forretning spenderte frokost paa. Der blev talt om osteriers godhet. Og bondemandens hjerte var fuldt og fløt over av den store og mætte næstekjærlighet; han tok til orde som snyltedyr og agtet at gjøre skjel for maten, slaa et slag for Paoli's etablissement. Og det lød som en vældig enetale: «Nu har jeg reist,» sa han, og slafset retorisk i straalende navne som d'Annunzio, med cæsur i ramsen, «— ja, jeg har reist og været i Pistoia, Empoli, Siena, Poggibonsi, Arezzo, Alessandria, Galuzzo, Livorno, Pisa, Spezia, Bologna» — alle de byer store og smaa i landet, han kunde komme paa saadan i denne mætte, vin-milde stund, og kjæmpende med de rike opstøt: *«mai-hi»*, sa han, og saa da helt ekstatisk ut, *«mangiô come dai Pao-holi!* (ɔ: aldrig spiste jeg slik som hos Paoli). — Kunden borte ved disken stod og tygget og lyttet; han lot der falde en stor retorisk pause ovenpaa snyltedyrets utgydelse. Svarte saa, lunt, litt tørt og snøvlende henkastet, mens han tygget: «Jeg kommer netop

fra Alessandria i Ægypten: der snakket de ógsaa om *i fagiuoli dai Paoli*» (ↄ: bønnerne hos P.; men fagiuolo kan ogsaa bety omtrent vort «kjøthue»). — Der blev ganske stille borte hos vert og snyltedyret.

Det er i og for sig et ubetydelig træk, selvfølgelig. Men naar situationen tages helt med og føles, saa skulde der ikke saa liten redebon grumhet til for at tilføie noget saa troskyldig i snylterveien den forsmædelse; der skedde stille og dog saa unænsomt et mord paa én som blottet sig, det var en lumsk stilet som glimtet i luften, — rammet bakfra.

I denne by har Sem Benelli's drama *La cena delle beffe* hver eneste rottrevl gjemt.

III

LA CENA DELLE BEFFE

Om Sem Benelli's person vet jeg omtrent ingenting. Jeg vet bare at han er født i Toscana, at der for en 4-5 aar siden utkom en bok om ham av en Fernando Palazzi, og at han er med i krigen nu, er blit saaret ialfald én gang, og at han siden i en av vaarmaanederne ifjor optraadte paa et stort møte, som var arrangert i Milano, hvor han talte flammende ord til sine

landsmænd for at faa dem til at tegne sig paa det store krigslaan. Jeg sætter hans alder kun som en gjetning til en 35 aar, eller noget over.

Han har skrevet i længere tid; nogen dramaer kjender jeg bare titlerne paa, som et om L a s a l l e — det er vistnok hans første, *Maschera di Bruto, Mantellaccio, Rosmunda, Amore dei tre re* — det sidste opført i Rom 1910, hvor det delvis gjorde lykke undtagen for sidste akts vedkommende. Og han har skrevet et digt, *Un figlio dei tempi* (En tidernes søn), fra 1905, med et moderne motiv, men i et gammelt versemaal, som han sier han har trukket frem og pudset op. Det er et allegorisk, livsfilosofisk digt om en tvilende og søkende aand, som vil sig selv og gaar sine egne veier, i tillid til det som er nedlagt i mennesket; ti i sit indre bærer hvert menneske et speil, som er «rent og redelig», staar der ensteds. Paa sin vandring efter idealet eller sin sjæl stedes han efter tur for tre av tidens guddomme: Friheten, Vellysten, Ironien. Men ingensteds faar han svar paa sine spørsmaal. Saa søker han til Roma, til Urbs: her er livet, det evige liv nemlig, som seiret over døden. Men folket i staden driver ham bare væk, i følge med alle de andre, som er dømt til døden. Knust søker saa pilegrimmen til selve døden, nemlig Roma's store fortid, og besynger den for saaledes at finde veien til livet. Der møter han nye guddomme: Skjønheten først

— La Bellezza — som svigter ham; saa La Carità (medynken, kristendommen), og ber den om hjælp, og de to følges derpaa ad til medmenneskene som lider. Ansigt til ansigt med disse glemmer han sin egen kvide; men nydelse og glæde skaper heller ikke det. Skuffet søker han saa drømmen — digterdrømmen eller «idealet», som han ogsaa kalder det — og den løfter ham op fra jordelivets mørke dal; der, paa de høider møter han for første gang sin egen sjæl. Saa kalder Menneskeheten ham tilbake; han følger kaldet, men som nyt og lutret væsen, som en stjerne. — Der slutter digtet. Og Benelli's eget livssyn naar vel frem til uttryk i det sidste vers, hvor Menneskeheten ynker ham og sier, han vender nok engang tilbake til jorden, som er «den trofaste søster»; han svarer:

Du søster ynker mig, du vil mig verne.
Jo, jeg kjender dine medynksfulde hænder.
Jeg sa dig dog, jeg er en oprørsk stjerne.
Men ynk mig, du! — I himlen op jeg brænder.

Det er ikke urimelig at forfatteren selv sætter disse ting høiest av sin digtning. Jeg synes, digtet virker noget spinkelt og kanske heller ikke saa originalt. Vistnok et enkelt og stille digt, men litt grissent, endog litet gjennemglødet. Denslags ligger ikke for ham, der er ikke stof i ham til en Dante — eller det er kanske retfærdigere at si:

det ligger ikke for tiden at ale frem Dante'r. Men der gjemmer sig sikkerlig noget av en sjælelig selvbiografi og personlig bekjendelse i det. De sterkt bevægede vers til Ironien f. eks. røber ham, hvor sangen ender slik:

> **O Ironia, tu sei la vita istessa,**
> **e se tu sei amor, vita é amore;**
> **ma l'anima secreta mi confêssa**
> **che sei dolore e che vita é dolore.**

(ɔ: O Ironi, du er selve livet, og er d u kjærlighet, saa er liv kjærlighet; men sjælen i mit dulgte indre hvisker til mig at du er kvide og liv er kvide).

Der er i mine øine en ting til av interesse ved denne allegori: at der er et snev av toscansk tradition i det kunstneriske indfald; han søker langt tilbake, det er trods alt visselig Dante selv med sin Divina commedia, som her gaar igjen. —

Jeg nævner her med det samme et par andre ting av ham fra de sidste aar; det er dramaer. Først er det *La Gorgona*, som fik sin première i Italien 1913; men da hadde det allerede gaat paa teatret i Triest, hvor det gjorde stor lykke — muligens av uvedkommende, nationalistiske grunde. Det er et trægt og noget uklart melodrama paa tre akter, med en fjerde som epilog; flyter ut i patriotisk lyrik, Motivet er skaaret ut av Pisa's og Firenze's historiske kappestrid og kamp, den dramatiske bakgrund er de to rivalers hem-

melige had. — Alle Pisa's haardføre mænd er stukket tilhavs for at verge sin fædreneby mot fienden, og en kvinde — Gorgona — er valgt til at bevare den hellige ild, mens de er ute, som en art vestalinde og symbol paa kvindernes troskap i krigernes fravær. Rundt byen staar imidlertid florentiner-hæren — landkrabberne — og dengang Pisa's allierte, som høitidelig har paatat sig at verge kvinderne. Men florentinerhøvdingens søn vil hevne sig paa Pisa, fordi han er forbigaat ved valget av fører for flaaten; han kaster sine øine paa Gorgona, utser hende til offer, trænger sig trods farens dyre ed ind i byen og kysser hende. Her er det stykkets ugreihet ligger: han baade elsker og elsker ikke! Kjærlighet er blodets røst, men samtidig hevn. — Jeg skal ikke gaa nærmere ind paa motivet. Det synes at smake litt av d'Annunzio, om det end ikke havner i hans sensualistiske orgier i *La nave.* Og man har hævdet at paa scenen gled dramaet helt ind i uklarhet.

Saa er det *Nozze dei Centauri* (Kentaurernes bryllup), ogsaa fireakts drama i bunden form, opført første gang april 1915 i Turin, en maaned senere i Rom. Det gjorde paa en maate lykke; men det er vistnok forsigtigst om man her tar med i betragtning den utenriks-politiske situation — det var jo dagene like før bruddet med Tyskland. Kentaurer er blot et andet navn paa barbarer eller tyskere. Dette er altsaa ogsaa et na-

tionalistisk stykke, og er tydeligvis fra først av tænkt som intet mindre end et drama om de to racers sammenstøt i Italien, om den latinske stammes geni — skjønhetskultus, gratie — i dets ulægelige konflikt op gjennem seklerne med de fremmede og formløse fra nord. — Motivet er ellers hentet ut av en begivenhet fra omkring aar 1000, et motiv, som oftere og paa forskjellig vis har været tat op av italiensk digtning:

Vi er paa Monte Mario ved Rom aaret 998. Latineren Crescenzio, den sidste republikanske konsul og høvding for det italienske parti imot tyskerne og pavemagten, er paa heldingen i sit forsvar av Rom; blonde og blaaøiede germanerfyrster — «Kentaurer» — holder ham indesluttet i Engelsborg, og nu er han nødt til at forhandle. Det er en stjerneklar april-nat med Roma nedenunder sig, at han vandrer til den unge keiser Otto III paa Monte Mario for at avtale nærmere vilkaarene for byens overgivelse, — barnslig fortrøstningsfuld, pratsom, i naiv tillid til keiserens givne ord og i følge med sin skjønne hustru Stefania. Deroppe kommer det imidlertid til vældig sammenstøt mellem ham og germanerne i anledning av Rom, og det ender med at latiner-ætlingen Crescenzio troløst hugges ned, mens Stefania blir keiser Otto's bytte. Med anden akt begynder saa hendes og Otto's tragedie. I hele to akter famler den unge kentaur forgjæves efter hende

og lykken, trygler om kjærlighet; hun hader, hun er, som Roma selv, koldt marmor. Og i tredje akt er han ved at opgi det og agter reise hjem; men før han tar nord mot Alperne, lar han hende gripe av sine soldater og kysser hende. Fra nu av er hun forflygtiget til et luftig symbol i dramaet, hun er bare Roma, hun er latinsk aand og følelse, ikke menneske. Som sidste utvei hitter han i fjerde akt paa den plan at det er han, som skal gjøre Roma stor: han og Roma skal forenes og bli hvad det ikke blev under Crescenzio. Men han faar atter nei.

Svakheten som nationalt drama er at Otto altsaa i grunden ikke repræsenterer Stefania's motsætning — det er ikke to uforsonlige racer som tørner sammen, slik som tanken var fra først av. Til syvende og sidst blir det bare en ung mand, som forgjæves frir til en kvinde, hvis mand han har dræpt. Der er ogsaa en ugreihet til — eller det er den samme op igjen; man spør nemlig: hvad roper høiest, blodet eller pligten? — Og handlingen glir ogsaa her ut, flytter sig litet. Kanske der i det igjen stikker en liten smak av døgnets mode og d'Annunzio.

Det hele viser paany, synes mig, at tendens og dypsindigere symbol bak et stykke er ikke Sem Benelli's sak; han blir ved at staa naiv foran sit stof, til det ganske er blit borte for ham. Det er som ved det allegoriske digt. Han er for umiddel-

bar av gemyt til denslags, han er for spontan, for u-søkt av væsen. —

La cena delle beffe, drama paa fire akter og i bunden form, som er ældre end disse to og fra 1909, er fri enhver allegori og tendens. Den er en digters lykkelige grep i blinde. En frigjørelse. Noget av det samme geniets held som da Verga satte sig ned og skrev sine sicilianske bondefortællinger. Det er en kunstner, som myndig følger sit instinkt, — og det instinkt er folkets. Jeg ser dog ikke at teaterledere nordenfor Alperne har faat øie paa stykket; og det er jo betegnende for dem. Saavidt jeg mindes er det oversat til fransk av Richepin.

Jeg vet vel at det er at reducere et digt, naar man kortelig skal gjengi gangen i det; det er et hærverk, næsten som at skille ut róttrevlerne i et folks aandsliv. Men der er ingen vei utenom, hvis man skal faa litt av et eksakt billede. Jeg gjør det forresten ogsaa, fordi alene et slikt referat lægger for dagen sammenhængen med novellen og hvad jeg skrev om den; da kan man følge stykkets røtter langt nedover, til Masaccio's, Donatello's, Gozzoli's tid.

I casa Tornaquinci i Firenze har spilopmakeren, Mediceeren Lorenzo Magnifico arrangert et natgilde (*«cena»*) for syv-otte personer. Verten lar gjøre istand, men vet ikke hvem der kommer. Byen gjenlyder av karnevalsglad fest og løier; det

er mai-kveld, solnedgangen er forbi — rødt aftenskjær om kollerne og stad; for der er gjennem det aapne vindu utsigt til haver og taarn og hus og San Miniato. Tjenerne gjør istand bordet under trætte og knubbede ord fra en gammel, grætten hovmester. Saa kommer første gjest i flammerød kappe: Giannetto, med sin tjener, opreven og nervøs og fra sig over spilopmakernes forfølgelse — han har netop været ute for et fantestykke. Han karakteriserer sig selv straks: «Jeg er ganske gjennemhullet, og jeg sier Jer ikke hvor, av blufærdighet. Jeg er ilive, fordi de traf mig i de kjøtfulde dele. Le, for guds skyld og uten medynk. Fantestykker er fantestykker!» Og litt senere sier han om sit væsen at han er en feig og fredelig mand og bøier sig for de andres fysiske kraft, bare skogler, naar de krænker ham. De to voldsomme brødre fra Pisa har nemlig røvet fra ham hans veninde, den skjønne Ginevra; og saa har de grepet ham, sydd ham ind i en sæk, dukket ham i Arnoen op og ned, til spot og spe for alt folket. Den lavpandede kraft og aandelige underlegenhet er altsaa atter fra Pisa, som i *La Gorgona.* Og saa fortæller han den forbausede vert at gjesterne just er disse to voldsmænd, Neri og Gabriello. For nu ser Giannetto rødt, er yr av hevnsyke, skyr intet middel, ofrer endog kvinder for at naa den nye kvinde, det vil si hevnen — *La Vendetta,* som erklærer: «Den som elsker mig,

elsker alle kvinder; den som elsker mig, naar alle glæder.» Og bak dette hans jag efter hevn staar Lorenzo Magnifico selv; for disse brutale slaaskjæmper fra Pisa er ogsaa hans dødsfiender; og han har invitert dem hit, forat forsoning kan komme istand, sier han; men det er i virkeligheten bare et nyt fantestykke, som er i gjære. Altsaa som i den før nævnte novelle av Grazzini, hvor Lorenzo skaffet sig hevn over lægen.

Saa kommer de andre gjester, det vin- og elskovsglade selskap med sine tjenere. Neri i sin grønne kappe og med sin fangst, kurtisanen Ginevra. De begynder straks at haane rivalen, som har tapt; ber ham saaledes kysse sin fordums pike paa haanden og være høflig. Og Giannetto gjør det. Men han forstaar kjærlighet og menneskehjertet bedre end de; saar med et par ord misstemning først mellem brødrene, allerede før man faar sat sig tilbords, idet han mumler noget om at ogsaa Gabriello elsker Ginevra, men ikke tør nærme sig hende. Broren faar da hast, maa pludselig reise hjem til Pisa, og gaar. Resten sætter sig tilbords. Og under dette «forsoningsmaaltid» hagler det med vidd fra Giannetto; han egger, erter, saar mistro og splid mellem Ginevra og Neri; han forstiller sig hele tiden, kryper rundt i sin selvharcelas som en giftig orm; sier underfundige og betagende ting om kjærlighet, som ganske kogler og fortumler Ginevra. Det ender som en stor

og straalende opgjørsscene mellem aand og brutal tyrekraft, og Neri tvinder han tilslut om sin lillefinger. Denne skjænker ustanselig i sit glas; vinrusen siger over ham, han blir en sløv storskryter: han er ikke ræd selve Lorenzo Magnifico! brøler han. Og Giannetto vedder ti floriner paa at Neri tør ikke inat gaa til en vinkneipe, hvor de unge florentinere er samlet, iført Medici's rustning og med en vældig podekniv (*«roncola»*) over skuldren. Pludselig opbrudd fra gildet. Neri sender Ginevra brutalt hjem, og styrter saa avsted i rustningen og med podekniven. Giannetto skikker i hast sin tjener for at sanke florentinere til kneipen, mens han tar hans grønne kappe med hjem til sig. Med denne sterke og uventede vending paa gildet er *«le beffe»* begyndt.

I anden akt — en akt fuld av vild komik og het eros — er vi i Ginevra's luksuriøst utstyrede forværelse; det er tidlig morgen. Hendes tjener melder at Neri er blit gal i vinkneipen og er nu bastet og bundet som farlig sindssyk. Umulig! svarer hun; han ligger jo i vor seng derinde. Saa kommer — Giannetto ut fra hendes kammer med Neri's grønne kappe over armen. Og nu faar hun vite av ham alt om Neri, som har huseret som en vanvittig i vinkneipen med sin *«roncola»* mot gjester og bohave, og mot Medici med skjeldsord, saa det endte med et vældig opløp og han blev grepet; nu er affæren meldt til Lorenzo Magni-

fico selv. Saa skildrer han hvor han i elskovsglød og forklædt i Neri's kappe kom hit til hende inat. Der følger nogen stille, skjælvende replikker om kjærlighet: Du skulde ha sagt mig det, sier hun salig. Saa hadde jeg visst, det var en tyv som var hos mig. — Jamen n u vet du, jeg var hos dig som tyv. — Men det er ikke det samme, svarer hun. — I det øieblik høres larm; tjeneren nede i porten kommer sættende op og melder: Han har slitt sig og er rømt! Og den feige Giannetto stikker vetskræmt av gjennem en løndør; hun stænger sig inde i sit kammer for den gale. Neri kommer med «roncola» og i vildt raseri. Ternen skriker: Han er gal! gal! — og da han naar i hende, godsnakker hun rædselsslagen som til gale: Vær snil, vær snil. Nei, du er ikke gal, du. Men han brøler bare endda værre: Jeg er ikke gal ... Og jeg har vundet veddemaalet! — Saa vil han ind til Ginevra: Neinei, vær snil! svarer det derinde. Men han brøler, vil bryte sig ind. Da kommer Medici's mænd; han overmandes igjen og bindes. Efterpaa kommer Giannetto, sier giftig: Aa min gode Neri, for en smerte at se dig slik gal midt i blommen av dine aar! Og han roper Ginevra ind: han er ikke farlig, sier han, den gale er bundet. Hun ynker Neri; men han skjelder hende ut for tæve. Giannetto sier til hende: Men jeg er her for at trøste Jer. Og hun søker ind til ham, støtter sig til ham. Før ham bort! sier Giannetto. Og det sker.

Næste akt foregaar i Medici's mørke paladskjelder, oplyst med fakler, hvor «den gale» holdes forvaret indenfor. Giannetto er der med betjente; en læge er tilkaldt, og efter tidens skik ser han i de gale kun djævlebesatte: da skulde det være av helbredende virkning at de møter gamle bekjendtskaper, som bringer dem tilbake til bevissthet. Og Giannetto foreslaar, at de av den grund skal tilkalde hans piker — han var en stor kvindejæger — og konfrontere ham med dem. Mens man venter paa dette, kommer der melding at Gabriello har faat vite om broren og nu er vendt tilbake til Firenze for at hjælpe ham mot Giannetto, som han anser for ophavsmanden til det hele; budet fortæller tillike at han skal ha forsøkt at trænge sig ind hos Ginevra, som jo Giannetto vet han elsker, — og han faar øieblikkelig idé til et nyt fantestykke. — Saa føres den gale bundet ind; konfrontationen med hans fortid begynder, og de andre trækker sig tilbake. Først er det en gammel mand, hvis elskede han røvet engang. Men det møte ender med et rasende mundhuggeri, og den gamle risper ham i kindet med sin kniv. Dernæst kommer turen til tre piker, som Neri har sveket; den ene efter den anden stedes for ham og høljer skjeldsord over ham, mens han staar ganske sløv og hører paa. Men den tredje pike — Lisabetta — holder sig taus; for hun har elsket ham forgjæves og er

altsaa ikke egentlig blit sveket. Trods hans fornedrelse er hun ham tro i sin hete kjærlighet: den som elsker, er jo altid gal, sier hun bl. a. Men Neri tror til en begyndelse, det hele er haan, og han ynker sig, fordi hun mener han er gal. Dette spil frem og tilbake ender imidlertid med at Lisabetta smyger sig indtil ham og kysser ham. Men først maa han ha hevn, svarer han; da skal han elske hende «som mosen elsker berget, som sindet elsker søte drømme, som havet jorden: Evig!» — Da skal du spille virkelig gal, sier hun. Ufarlig gal! Saa slipper Giannetto og Medici dig løs igjen. — Nu er det altsaa d e r e s tur at lage «beffe». Og da saa Giannetto og lægen træder ind, spiller Neri en skrullet mand, ber om en klase stjerner, hopper i veiret og hugger i luften som efter fluer. Ja, saa sandelig: han er v i r k e l i g gal! og ufarlig gal. Og han løses under Giannettos snedige tvil og leies bort av Lisabetta, mens Giannetto ertende sier ham at ikveld gaar han til Ginevra: der kan de træffes, om han vil.

I fjerde akt er scenen atter den skjønne kurtisanes forkammer; og ved nattetid, med maaneskin utenfor og het serenadeluft. Ternen steller hendes herlige haar, mens hun venter sin nye elsker Giannetto's komme og snakker stille og fortrolig om kjærlighet, og er bange for Neri's bror Gabriello. Saa kommer Neri sættende ind i sin grønne kappe, truer skummende med hevn:

han vil med blod vaske flekkerne av hendes barm, hvis deilighet nu en anden har skuet; og saa vil han dræpe Giannetto i hendes armer, sier han: Gaa og læg dig! Lamslaat lystrer hun og gaar ind til sig selv. Saa lyder en serenade nedenfor vinduerne derute, mens de venter:

Tornato é maggio
dopo lungo viaggio...

(ↄ: mai er vendt tilbake efter sin lange reise).

Der kommer en mand utenfra i rød kappe, stimer ind til Ginevra. Det blir skrik og larm derinde, Neri kommer flygtende ut derfra med en blodig dolk. Men da møter han Giannetto, som kommer utenfra; han stiger haandfalden baklængs ved synet, mister dolken, bare stammer. Og Giannetto svarer at ja, du var vel rask til at hevne dig: din bror laante nok min kappe!... Neri griper lyset og gaar dit ind igjen og ser det er sin bror han har dræpt. Kommer saa ravende ut med den røde kappe, stammer usammenhængende ord, er gal: «Lisabetta ... piccina mia ... vendetta ...» Det er slutten paa løierne i *Cena delle beffe*. —

Dette er rigtignok bare dramaets overflate, den ydre bygning, som til og med bestaar i det litt trivielle dramatiske fiff forveksling. Men allerede av dette ser man jo saapas at det er en usenti-

mental, uretorisk komedie om kjærlighet, hvor løierne gaar paa livet løs. Hvad man ikke ser, det er hvor det er fyldt av impulsive replikker, av spontane ord — evnen at gripe dem, det er geniet i hans dramatik. Et slikt referat kan heller ikke gjengi den levende omgangstone, disse mennesker færdes i. Og stykket er ikke i bedagelige aleksandriner; det eier bare huggende og heftige vers. Der findes ikke ett dødt punkt i det.

Det er nemlig en feil at tro, retorik er italienernes væsen. Der er tilvisse megen falsk retorik; men det er egentlig bare den latinske, ældste stripe i folkekarakteren, det er Cicero. Men antikken var mere end Cicero; allerede saalangt nede levet der ordkunstnere som Sallust, — og ogsaa som Tacitus, selv om han ikke i samme grad er natur, men bæres paa en arkaiserende, bevisst mode og tendens. Men retorisk er italienerne jo ogsaa. Og der er dem som b a r e er det; der gives saaledes moderne forfattere, som kun lever paa og nærer sig av den stripe. Se Amicis f. eks.! d'Annunzio ogsaa! Kanske de endog er de fleste der syd. Det er det svake punkt ved deres digtning. Men det er desuagtet tillike det moment ved dem, som er av aand, retorik er et utslag av aand. Og det er ikke saa umaadelig langt ute at den er i slegt med det, publikum vanligvis forstaar ved lyrik. I den horisontløse «verisme» er det ialfald just det moment, som løfter produktet

rensende nogen trin i veiret og ialfald op over det, en nordisk «verist» præsterer, naar han vil efterligne dem; han overser nemlig just dette utslag av aand, og har derfor saa let for at bli liderlig, som f. eks. tilfældet stundom er med den danske forfatter Emil Rasmussen, idet disses «verisme» blir stikkende ganske fast i den grumsete nordiske sjælsegenskap som heter «gemyt», «innigkeit». Selvfølgelig er heller ikke altid der syd retorik nok for at redde et emne; det viser f. eks. Pietro Aretino med sin seige, klissne sensualisme.

Den florentinske novelle er ikke spor retorisk, den ældste og den egte. Den er stundom likesaa knap som nogen oldnorsk saga. Og utenfor ordets kunst: Er Donatello retorisk? Verrocchio? End Masaccio? Benozzo Gozzoli?

Just derfor, mener jeg, fandt ogsaa folket sig henrykt igjen i Benelli's stykke; fandt der et urinstinkt talende likefrem — Firenze's og Toscana's aand. Poesi og det levende liv var støpt sammen til et enkelt hele og uten døgnmodens mondæne slim. Som den sunde natur, han oprindelig er, hadde han søkt det egte — og forsaavidt blev han en nyskaper. Kommer han utenfor dette, vil han konstruere noget med andet maal og bestemt tendens eller symbol i, saa har han ialfald hittil ikke magtet kunstverket: man skimter for meget selve ribberne og bindingsverket; uklart blir det ogsaa. Sem Benelli er som sagt ingen Dante. Men

i dette stykke skapte han en folkedigtning i aller bedste forstand. Og landet laa for hans føtter, selv om det kanske ikke blev kassestykke.

Atter er det i virkeligheten dialekten, som er ute og fornyer teatret. *La cena delle beffe* er nøie bygget over og paa florentiner-novellen, det er fyldt av dens aand. Rent ydre synes det ogsaa lethændt isprængt med dialekt-ord og gamle gloser, uten nogensinde at gaa over i skaperi eller pastiche. Og hvad selve fablen angaar, saa er det mulig, digteren har faat noget av den eller av dens idé direkte fra en eller anden novelle; det er ogsaa mulig, for det jeg vet, at her kan ligge en eller anden historisk brokke bak, om to pisanere og dem fra Firenze. Ialfald har jeg ikke kunnet komme over noget laan, ikke engang av enkelte, konkrete smaatræk. Og jeg har derfor det indtryk at ogsaa i saa maate er digtet ubeskaaret hans; det er bare blit til i novellens aand. — Det eneste i retning av laan jeg har fundet er serenaden i sidste akt. Er det ikke en senere folkevise, saa er den aabenbart i sterk og virkningsfuld forkortelse digtet over Lorenzo Magnifico's samtidige, den kjendte poet og humanist Angiolo Poliziano's enkle elskovsballata *Ben venga maggio* (Velkommen, mai!), som findes i hans samling *Rime,* og som kanske er hele renæssancens deiligste vise. Og allikevel synes det mig ikke at Sem Benelli's digt staar tilbake for Poliziano's.

Det suser av karneval gjennem luften. Og i dette yre sus lages løier og fuldbyrdes der livsskjæbner. For, som sagt, ogsaa i dramaets indre er der egte og vældig liv. Ti det er undfanget i den gamle novelles aand, Boccaccio's aand, blodfuldt og hett og farlig som selve florentinerrenæssancens virkelighet. Det er dypt og lekende, som den tid var, svingende mellem vild fryd og heftig livsalvor, uten grid, naar blodet var i kok. Det gaar paa livet løs med løierne: *Non é la vita un gioco con la morte?* (er ikke livet en lek med døden) svarer Giannetto sin snusfornuftige tjener. Menneskene kan fyldes av had og hevn. De kan elske. De kan leke. Og le! — Og digteren eier den dyre og nu saa sjeldne gave at finde ord for det impulsive, det spontane sindsuttryk, hvilken evne er og blir al dramatisk kunsts hemmelighet, er essensen i alle store, uforglemmelige scener.

Det begynder jo tilsyneladende som en ren farce, og holdes ogsaa ut gjennem akterne gaaende paa dens yderste rand; ti personerne er altsaa kun hin gatens og serenadens letlivede skare, som lager til de drøieste puds med tilsidesættelse av al medynk og pietet. Og løierne selv og alle disse svingninger mellem yr farce og tragedie bæres paa vinger, bæres av renæssancens gratie og av dens vidd; det gir scenerne charmen og det flimrende lysspil. Leken gjælder kjærlighet; der er herlige scener, hvor der sies bitre og søte ting, f. eks.

den stolte i næstsidste akt mellem Neri og den forsmaadde Lisabetta; eller i samme akt den overmaade bevægede scene, hvor den bedragne ældre mand stilles ansigt til ansigt med Neri: den gir anledning til de flængende ord og de betagende minder om fordums elskov; eller den stille stund i sidste akt, da Ginevra og ternen snakker sagte sammen om den farlige kjærlighet; eller ved bordet i første akt; eller i tredje akt mellem Giannetto og tjeneren, hvor de snakker om hevn og kjærlighet. Overalt er der skjælvende friskhet, der hvor der tales om kjærlighet, likesom ganske nye ord. — Kjærlighet, skinsyke, had, hevnfryd indtil tvangsforestillingens vanvid eller død! Da kan replikkerne pludselig reise sig i veiret, vælde; men selv ikke da blir de retorik eller synderlig lange. Da kan det syde og boble av den ur-instinktets grumme kamp, hvor der ikke gives makkerskap, og alle midler er tillatt.

Saa, pludselig, staar man der haandfalden: Der er virkelig rundet vældig skjæbne i spiloppene. Den sidste akts slutning har noget av samme forfærdelsens stumme effekt over sig som Machiavelli's komedie: Saa er livet. Og livet knusler aldrig.

Tilslut litt om selve hovedskikkelsen, «helten» Giannetto. Eller som han benævnes av italienerne: Giannettaccio, med det foragtelige suffiks som her næsten svarer til vort «skarv». Som

nævnt, han tegner aapenmundet sig selv straks ved sin entré; og noget længer ute i akten antyder han at han oprindelig er en aandens mand, intellektuelt utrustet og interessert, hvis hu staar til fred; men tiderne er ikke gunstige for et slikt sind. Og nu er han altsaa blit giftig paa grund av denne sin hang til ro og stilhet; han er, sier han, «som skorpionen, om du rører ved den i en mørk murrevne, hvor den karrig mæsker sig med ruinstøv». Saadan begrunder forfatteren ham psykologisk. Han er ialfald feig, krypende, slesk. En eksemplarisk usling. Han eier alle aandens negative og optrevlende egenskaper; han eier ironi, satire, det skarpe øie. Men han eier under det den store oprindelighet, som i et lynrapt nu kan sanke sig sammen og fyldes av den egte passion. Det er digterens verk: han lader ham med den, saa han rives med, og saaledes at ingen spør længer om det er en usling eller ikke. Av den enkle grund at hans blod kan syde. Og fremfor alt: fordi han har den dyre evne til ogsaa at holde paa passionen — det er Firenze, til forskjel f. eks. fra Napoli.

Giannettaccio er Benelli's fund og hans eie, selv om han ikke egentlig har skapt typen; han har trukket den frem, løftet den op til skue uten at skjære bort eller lægge til. Det er den ældre novelles almentype, renæssance-type. En u-karakter av bare levedygtighet. En liten og yngre halv-

bror av en anden toscaner: Machiavelli. For i dette Benelli's digt hænger toskansk muld ved alle rottrevler.

Skikkelsen gaar ellers igjen i de før nævnte, senere dramaer; i *La Gorgona* dukker han op som den unge florentiner som beseirer ved sin troløshet i eros en fysisk sterkere; keiser Otto i *Nozze dei Centauri* er i virkeligheten bare en Giannettaccio: usling, og dog helt og elsker. Skikkelsen synes i det hele at være gaat ind som en bestanddel i Benelli's digtning, og i hans livserfaring med; konflikten mellem barbarkraft og aand har fra Toscana's historie sin parallel i motsætningen mellem Pisa og Firenze.

Dette digt om Giannettaccio er mere end det vi kalder et «nationalt» drama. Noget av folkestammens røst, dens indre, farlige væsen aapenbarer sig herlig utilsløret i dette stykke. Man har kaldt folket et troløst folk. Ja, det er sandt. Der er i det mindste noget i det. Nærmere og nordisk beset repræsenterer vel Giannettaccio i sidste instans en forvildet og vanskjøttet folkesjæl, kanske et produkt av det race-kaos, som paa halvøen fulgte ved Romerstatens opløsning, og av den biologiske proces, som dengang fuldbyrdet sig. — Vi faar ialfald se paa ham uten nordisk fordom. Han er blit noget av deres væsen, og der syd er der ikke tvil om typen. Vi er syndere, ræsonnerer de, det er livet, — og hvad er i grunden det.

vi kalder «historien»? — Samvittighets-nag? Vi holder ikke synderlig av den vare, — og gjør «historien» det? Vor livs-evne er vor lov ... Og deres instinkter lyver aldrig. Ti fremfor alt: folket er for begavet til at være hyklere her.

Men kanske er vi allikevel her nord nødt til at lete frem, hvad der taler moralsk til typens forsvar og forsoner os med den. — Giannettaccio er letsindig, lever for dagen; men han er ikke frivol. Ti han er ung av sind. For den gamle, egte novelles florentiner stod menneskene i livet som anemonerne staar henover engene der syd en sval vaardag i mars, friske og mangefarvede; de er idag, og imorgen skal de i ilden. Men de nød at være, de lo høit av fryd over at være, og tænkte ikke paa imorgen — *di doman non c' é certezza,* sang Lorenzo Magnifico. Og Benelli's digt melder altsaa at slik staar der anemoner endnu der syd. — Men selv om man under den nordiske almenhets tryk fandt det klokest at gi efter paa det punkt og indrømme at iblandt er Giannettaccio frivol, saa er han ialfald ikke liderlig. Hvorfor? Jo, den evige, stormende vitalitet! — Hvad forsoner? Hans henrivende aapenhet. Hans friske vidd. Og hans sunde evne til latter. Giannettaccio eier dens gyldne gave, han bare haster kneggende videre til næste moro. Dvæler ikke. — Utadvendt! Javisst er han stundom utadvendt. Men aldrig tom. Av hvad grund? Altid og bestandig denne sprudlende rike vitalitet.

Forstaar man ikke den type, forstaar man for det første ikke Benelli's digt. Men man forstaar ikke heller novellen. Man forstaar overhodet ikke renæssancen. Det er nemlig denne vitalitetens aand som sætter sit stempel paa alt, paa hver eneste vovet, ja skabrøs anekdote. Og den, som læser dem idag, maa ha evne til at levendegjøre denne novellens aand, løfte alt op i denne svale og dampende vaardags syn. Ellers kan han rolig spare sig umaken.

Cena delle beffe hører til det uvisneligste, som moderne italiensk dramatik eier. Fordi det har de vældige, dype røtter. Mulig, digteren ikke kommer til at gjøre mer av blivende værd; at det mondæne slim tilsidst vil gro over ogsaa denne friske opkomme. Men d e t t e stykke har han gjort.

Og kommer vi med et bekymret nordisk spørsmaal, hvad han egentlig mener med Giannettaccio eller hvad hans syn paa livet er, saa interesserer det ham slet ikke at fortælle os det her. Engang skrev han jo forresten: *O Ironia, tu sei la vita istessa!*

Forøvrig! *La cena delle beffe* er kunst. Det mest henrivende, italiensk tindrende digt, jeg kjender fra det unge Italien — værdig Donatello's og Verrocchio's by. Digteren har budt os til gilde. Vi har en times tid sittet ved hans bord. Det er ikke mere. Bare det ufattelige og hensigtsløse østenfor

moral og vestenfor umoral, som vi kalder kunst. Den var alt. Og i næste nu ingenting. Hvilket er kunstens egen melankoli, naar man vender tilbake fra det rummet østenfor og vestenfor. Og for digteren kan vi saa inderlig gjerne gaa hen og si, det hele var jo ingenting! Eller digt. Eller at Giannettaccio var moralsk set ingen bra kar!

(1917)

